موسيقى الشعر

محاضرات



نازك الملائكة

إهـــــــداء ٢٠٠٩

وزارة الإعلام

دولـة الكويت

موسيقى الشعر

محـــاضـــرات

نـــازك الملائكـــة

محاضرات ألقتها على طـلاب مقرر موسيقى الشعر
بقـسم اللغـة العـربيـة - كليـة الآداب
جـامـعـة الكويت ١٩٧٧- ١٩٧٨

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحث

بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

ماجد الحكــواتــي

الصف والإخراج والتنفيذ

محمــد العــلي   أحــمــد متولــي

أحمــد جاســم   بثينــة الدومانــي

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

(ح) مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٣

فهرسة مكتبة الكويت الوطنية أثناء النشر

الملائكة، نازك.

موسيقى الشعر: محاضرات ١٩٧٦-١٩٧٧/ نازك الملائكة؛ تصدير عبدالعزيز سعود البابطين؛ مراجعة ماجد الحكواتي. ط١. - الكويت : مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٣

ص: ١٧ × ٢٤سم

ردمك: ٨ - ٠٠ - ٧٢ - ٩٩٩٠٦

١ - اللغة العربية - العروض والقوافي. ٢ - الأوزان الشعرية. ٣ . التفعيلات الشعرية.

أ. البابطين، عبدالعزيز سعود، (مصدر) ب - الحكواتي، ماجد (مراجع) ج - العنوان

ديوي ٤١٦

ردمـــك: ISBN : 99906 - 72 - 00- 8

رقم الإيداع : Depository Number: 2003/00289

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail < Kuwait@albabtainpoeticprize.org >

2003

تصدير

ربما يخيّل للبعض أن العروض علم متطفل على الساحة الشعرية ساهم في إرباكها بقوانينه الصارمة وبمصطلحاته الجافة ، وأن الشعر في غير حاجة ماسة إلى تعقيداته ، فقد نشأ وبلغ أوج ازدهاره قبل بزوغ هذا العلم ، وما دام الشعر موهبة فإن امتلاك علم العروض لن يجعل الموهوب أكثر تألقاً ولن يمنح الخالي من الموهبة هذه الشرارة الإلهية .

ونحن نسلم بأن الشعر موهبة ، وأن العروض نابع من الشعر وليس العكس ، وأن معرفة العروض لا تصنع شاعراً ، ومع إقرارنا بكل هذه المسلمات فإننا نقرّ أيضاً بأهمية هذا الاكتشاف ، وبضرورة معرفته للشاعر وللمبتدئ .

فعندما أبدع الرائد العظيم الخليل بن أحمد قواعد الموسيقى الشعرية ، فإنه لم يخترع هذه الموسيقى بل كشف النقاب عن قوانينها كما أوجدها الشعراء دون أن يعوا كنهها .

وعلم العروض يقدم للشاعر الوعي بأسّ إبداعه الموسيقي ، ويزود الناقد بالمرتكز العلمي في نقده لموسيقى الشعر ، وإذا كان إتقان الموسيقى الشعرية نابع أساساً من حساسية خاصة بالانسجام الصوتي في اللغة كامنة في فطرة الشاعر تزيدها قراءة الشعر مضاء ، فإن الوعي بطريقة تشكل هذه الموسيقى سيمنح الشاعر فرصة أكبر للتحكم في أدواته ، وهذا التحكم يجنبه الزلل – وقد وقع فيه عدد من كبار الشعراء – كما يتيح له إمكانية التطوير الموسيقي الذي لا يثمر دون معرفة معمقة بالموضوع .

ونحن في المؤسسة ، وقد أخذنا على عاتقنا مسؤولية النهوض بالشعر العربي ، وضعنا الموسيقى – وهي معلم أساسي من معالم الشعر – في صلب اهتمامنا ، وارتأينا أن تزويد الناشئة العربية بهذه الخبرة هو أحد الأبواب التي نلج منها إلى حرم الشعر ، فإعادة اتصال الناشئة بالشعر العربي وتذوق موسيقاه الثرية من خلال نماذجه الرائعة وإدراك الأسس العلمية

لهذه الموسيقى ، كل ذلك سيحفز هذه الناشئة على إرهاف حساسيتها بالشعر ، وسيقودها إلى اكتشاف الإمكانات المخبوءة في نفوسها والتي لا تظهر إلا بالاحتكاك والتدريب ، وإيماناً منا بأن الموهبة الشعرية إذا لم تسندها الخبرة تتعثر في سيرها ويتأخر نضجها ، وسعياً وراء إتاحة هذه الخبرة للجيل الجديد لعلها تكون حافزاً لفتوحات جديدة في الفن الشعري بدأنا منذ ثلاث سنوات بإقامة دورات لتعليم العروض افتتحناها في الكويت ثم امتدت إلى خمس دول عربية أخرى هي : الأردن ومصر وتونس وسورية والمغرب ، وهناك مشاريع لمواصلة الامتداد في دول عربية جديدة وقد بلغ عدد الدورات حتى الآن (٢٢) دورة ومدة كل دورة أربعة شهور وعدد خريجي هذه الدورات (١٢٣٠) دارساً .

ويسعدني إذ أقدم هذا الكتاب القيم في موسيقى الشعر العربي لشاعرة كبيرة هي الأستاذة نازك الملائكة أن أشيد بدورها الرائد في الساحة الشعرية العربية ، وأن أثني على استجابتها الكريمة والسريعة لطلب المؤسسة السماح لها بنشر هذا الكتاب وتوزيعه على طلبة دورات علم العروض حيث أبدت كل أريحية ومساندة لهذا الطلب مما يجعلنا فخورين بهذا الإنجاز الذي تضيفه المؤسسة إلى إنجازاتها السابقة .

وكلي أمل أن يجد فيه القارئ المتعة الكفيلة بإزالة التوهم بصعوبة هذا العلم وجفافه وأن تكون المعرفة الواعية سبيلاً ممهداً للإبداع .

هذا قصدنا وعلى الله قصد السبيل،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في مارس ٢٠٠٤

****

تقديم..

للكتب – كما للرجال – أقدارها وأعمارها ، فهناك من الكتب ما ينطفيء حال الانتهاء من كتابته ، وهناك ما يبقى إشعاعه عبر القرون ، بل يزداد توهجاً كلما مرّ به الزمن ، وهناك من الكتّاب من لم يُخلّف سوى كتاب واحد فاشتهر به ، وهناك من خلف عشرات الكتب ولم يشتهر بأي منها ، وإذا كان العظيم من الرجال هو الذي يسبق زمنه ويترك وراءه من الأثر النافع ما يبقيه حياً على مدى الزمن ، فكذلك الكتب تكتسب الخلود من قدرتها على تجاوز عصرها ونصب صوى بارزة لمن يجيء من بعدها تجعله يعيد النظر في كثير من المسلمات وتفتح أبواباً جديدة لتدفق المعرفة وتطورها .

وقد دعا توسع المؤسسة في إقامة دورات علم العروض إلى البحث عن كتاب جامع وسلس يضع بين يدي الدارس حقائق علم العروض بمنهج عصري بعيد عن التعقيد والتفصيلات المملة وأخذت أبحث في ذاكرتي عن كتاب تنشره المؤسسة يكون عَلَماً في بابه ، سواء أطبع سابقاً ، أم لم يطبع بعد ، وتذكرت فجأة المحاضرات التي ألقتها الشاعرة المبدعة الأستاذة نازك الملائكة على طلبة قسم اللغة العربية في جامعة الكويت في العام الدراسي ١٩٧٦ / ١٩٧٧ – وكنت من ضمنهم – وعلى الرغم أن الظروف – آنذاك – لم تتح لي سوى الاستماع إلى بعض هذه المحاضرات فقد كنت مشدوداً إلى طريقة الأستاذة نازك الفذة في تذليل هذا العلم الصعب والجاف ، وعرضه بطريقة جذابة للطلبة ، وبقيت هذه المحاضرات يتداولها الطلبة كمذكرات منسوخة على الآلة الكاتبة ، دون أن تتاح لها الفرصة للنشر .

وعدت إلى أوراقي بلهفة لعلي أجد هذه الأوراق الفريدة ، ومن يُمن الطالع أني عثرت على هذه المحاضرات كاملة ، فأحسست بسعادة غامرة وكأني وقعت فجأة على كنز ثمين .

وعرضت هذه المحاضرات على صديق لي أثق بخبرته في العروض ، وهو من الأكاديميين المشهود لهم بالكفاية علماً وخلقاً وبعد أن قرأها أبدى إعجابه الشديد بهذه الأوراق وقال إنها ثروة علمية لا تقدر .

ووصلت هذه الأوراق إلى يد السيد رئيس مجلس الأمناء ونالت منه الذروة من التقدير والاستحسان ، وطلب منا أن نكتب إلى الأستاذة نازك نستأذنها في طبع هذه المحاضرات من قبل المؤسسة واعتمادها كمرجع أساسي للطلبة في الدورات التي تقيمها المؤسسة في عدد من البلدان العربية لتدريس علم العروض .

وكانت استجابة الأستاذة نازك لرغبة المؤسسة السريعة مبعث حبور لنا إذ أتاحت للمؤسسة نشر هذا الأثر النفيس وتقديمه هدية للقارئ العربي ولهواة الإلمام بقواعد موسيقى الشعر .

وإذا كانت الأستاذة نازك بقدرتها الإبداعية الفائقة قد انتقلت بالشعر المعاصر نقلة كبيرة تتجاوب مع التحول الخاطف في المشهد العربي ، وفتحت أمام الجيل الجديد مسارب مبتكرة تستوعب فرادة رؤاهم وخصوصية نوازعهم فأصبحت بذلك رائدة من رواد الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، فإنها في هذه المحاضرات عن موسيقى الشعر العربي تنهج السبيل نفسه ، فلم ترضَ الأستاذة نازك باستنساخ كتب العروض السابقة بشواهدها ومصطلحاتها ومسلماتها ، وأن تبدأ وتنتهي من حيث انتهى من قبلها كما فعل معظم المؤلفين في هذا العلم ، بل أعادت مساءلة هذا العلم بنظرة نقدية فاحصة ، ولم تقنع بالنتائج التي توصل إليها الآخرون بل ارتدت مسوح العالم النزيه الذي يشك بكل ما يصادفه ولا يُثبت إلا ما أكدته

التجربة ، فاستندت الى الشعر قديمه وحديثه في محاكمة رواسخ هذا العلم فرفضت ما رفضت وأثبتت ما أثبتت ، ولم تحصر همها في الشعر القديم حيث الأبيات المكرورة في كتب العروض ، بل ركزت نظرتها على الشعر الحديث الذي لم يلق العناية العروضية الكافية ، لتستخلص منه أغلب الشواهد ، ولكي تبين ما أضافه هذا الشعر إلى الموسيقى الشعرية .

وبهذا يصبح هذا الكتاب القيم الذي تسعد مؤسستنا بنشره معلماً بارزاً لعلم العروض في المكتبة العربية .

وإذ أحيي الشاعرة الكبيرة على عطائها الفريد في مجالي الشعر والنقد ، وعلى تجاوبها الحميد مع رغبة المؤسسة ، آمل أن يرى القراء في هذا الكتاب مورداً عذباً يروي تطلعهم إلى استيعاب هذا العلم الذي يجعل من قيود العلم منصة لانطلاق الخيال .

عبدالعزيز السريع

الكويت – في مارس ٢٠٠٤

****

سِرّ الموسيقى الشعرية

يختلف النقاد في تشخيص ظاهرة الموسيقى التي يتميز بها الشعر، ويقفون حائرين إزاء أسرارها. أما القدماء، ويتابعهم الدكتور إبراهيم انيس، فيذهبون إلى أن منبع هذه الموسيقى انسجام حروف الكلمات التي يتألف منها بيت الشعر العربي، فإذا خلت اللفظة مما يسميه البلاغيون بتنافر الحروف كانت مقبولة، وعندها تبدأ الموسيقى التي تكون متفاوتة، فمنها الموسيقى العالية، ومنها الموسيقى الخافتة.

ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن القدماء لم يقولوا موسيقى الشعر وإنما كانوا يسمونها «الفصاحة» فكل كلمة تتنافر حروفها إنما تخرج من حدود «الفصاحة»، وقد مثلوا لهذه الكلمات بقولهم: «ظش» للمكان الوعر، وبقولهم: «هعخع» «مستشزرات». ومن تنافر الحروف ما في لفظة «مثعنجرة» اي ملأى، وكلمة «اجرنثم» اي اجتمع، وكلمة «اجحنشش»، اي عظم، و«اطرغمّ» علينا، أي تكبر، فهذه كلهاكلمات ثقيلة على السمع قبيحة الوقع، لا موسيقى فيها ولا يمكن أن تعد في فصيح الألفاظ فلو جاءت في الشعر لأفسدت موسيقاه، وإلى هذا أشار الصفي الحلي بقوله:

إنما الحيزبون والدردبيسُ
والطخا والنقاخ والعلطبيسُ
لغةٌ تنفر المسامع منها
حين تروى وتشمئزُ النفوس

ومن الكلمات المنفرة ما ورد في البيت التالي لأبي النجم العجلي:

ولا الوم البيضَ إلا تسخَرا
وقد راين الشمط القفندرا

«الشمط القفندر» هو الشيب القبيح المنظر.

واستعمل أبو تمام هذه الألفاظ المتنافرة في شعره مثل: «اسحنفر، ابذعرّ، طلخف، اشمعلّ». كذلك ذهب البلاغيون إلى أن الكلمة الواحدة قد تتنافر حروفها مع الكلمات المجاورة في بيت الشعر كقول الشاعر:

وقـــبـــرُ حـــربٍ بمكانٍ قـــفـــرٍ
وليس قـــرب قـــبـــر حـــربٍ قـــبـــرُ

وقد كاد الجناس يمّحي في الشعر المعاصر لنفورنا من البديع اليوم، ولكن الشعر العامي في الوطن العربي ما زال يكثر من استعماله خاصة في العراق، أما في الفصيح فإن استعماله أقل، وقد وجد فيه علي محمود طه موسيقية حببته إليه فورد في شعره هنا وهناك، ومنه قوله:

لقـــد كـــان راعـــيَكَ المجـــتـــبى
فـــأصـــبح رامـــيَكَ المتّـــهمْ

وفيه ورد الجناس بين «راعيك» و«راميك» وهو جناس بارع جميل فيه موسيقى، وجناس علي محمود طه الوارد في أغنية الجندول معروف:

مـــوكبُ الغـــيـــد وعـــيـــد الكرنفـــالِ
وســـرى الجندول في عـــرض القنالِ

ومن الجناس قوله:

وشـــدو الأمـــاني وشـــجـــو الذكـــرْ

وقوله:

بألوانه الحـــمـــر جـــمـــرُ الغـــضـــا
وفي نفـــحـــهـــا لفـــحـــاتُ العـــذابْ

ولكنّ البلاغيين لم يتفقوا جميعاً على موسيقية الجناس وسواه من أصناف البديع ومنهم عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، فهو يذهب إلى أن منبع جمال الشعر يكمن في المعاني لا في الألفاظ. وإلى هذه النظرية نفسها ترتكز دعوة

المعاصرين إلى ما يسمونه «قصيدة النثر» وهي خالية من الوزن خلواً تاماً، وكل ما فيها من الموسيقى شعرية المعاني التي تتضمنها القصيدة، ويقصدون بها أن تكون المعاني مما اعتاد الشعراء التعبير عنه بالشعر في الأصل، وقد نقلها المعاصرون إلى النثر وعلى هذا الأساس قالوا «قصيدة النثر». والواضح أنهم بهذا يبعدون فكرة الموسيقى الوزنية عن الشعر ويجعلونها نابعة من المعاني وهي عين فكرة عبدالقاهر الجرجاني، وقد ألبست ثوباً حديثاً.

ومن فلاسفة الفن الغربيين جان ماري غويو الذي ذهب في كتابه، «مسائل فلسفة الفن المعاصر»، إلى القول إن أبحر الشعر قد أصبحت مموسقة لطول ما استعملها الشعراء، ففي الوزن نفسه موسيقية خفية تملأ قلب السامع. ويتساءل غويو: «هل العاطفة الشعرية مضطرة حتماً إلى التزام صورة إيقاعية موسيقية معينة كما كانت في العصور القديمة، أم أن الشعر في أرفع مراتبه يستطيع أن يستغني عن النظم؟» وهو يرد على هذا السؤال بأن الكلام المنظوم هو اللغة الوحيدة التي تعبر تعبيراً كاملاً عن بعض الحالات النفسية التي يعانيها الإنسان، فإن لغة الشعر الموزونة مرتبطة بالعاطفة الإنسانية، والعاطفة تميل إلى التعبير عن نفسها بالإيقاع الذي هو تموج منتظم، حيث نرى الإنسان الحزين يميل إلى أن يهتز إلى أمام ووراء، والمضطرب يهز ساقيه هزاً منتظماً، والخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع ما لم تكن تلاحظه في أول الأمر، وكلما ازداد فكره قوة وغنى ازداد كلامه إيقاعاً وموسيقى، وما فن المشاعر إلا تثبيت موسيقى الانفعال هذه وتحسينها فإذا البيت الشعري يصعد بنا إلى ذروة الانفعال، والإيقاع ينقل الانفعال إلى قلب السامع. ثم يضيف غويو: إن اللغة الموزونة المنتظمة تحقق اقتصاداً في الانتباه والجهد العقلي، والكلام الموزون أسرع نفاذاً إلى الفكر وأبقى أثراً فيه فهو أداة أكمل، والشعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته، وانزلاق مقاطعه هينة لينة متصلة يساعد العقل والذاكرة جميعاً ويهيّئ للعاطفة متعة خاصة، ولغة الشعر الموقعة الموزونة إنما هي موسيقى.

وما من شك في أن القافية إحدى ركائز الموسيقى في الشعر فهي برنينها وجرسها المتكرر تستثير إحساساً بالمتعة والجمال في السامع، لأنها - كما يقول غويو

– وسيلة لإبراز الإيقاع. والقافية، فوق ذلك، تنظيم للفكر ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود ترتفع وتهبط في أزمنة متساوية، وكلما هبطت دمغت البيت فأضفت عليه صورته النهائية. القافية تدخل على الشعر الضياء الغامر فإذا نحن نستشف في القصيدة تقابلاً بين الأجزاء وارتباطاً متبادلاً كأن قوة جاذبة قد شدت بعض الأبيات إلى بعض وجعلتها تدور جميعاً في فلك واحد. هذا الرأي الفلسفي لغويو يجعل موسيقى الشعر كامنة في وزنه وقافيته، وعلى هذا الرأي أغلب النقاد القدماء الذين عرّفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفّى، ولم يخرج عليه إلا في عصرنا بنشوء ما يسمى بقصيدة النثر، وهي حركة تنتمي إلى جذور غربية وقد بدأها الشاعر الأمريكي وولت ويتمان Walt whitman وانتشرت في أمريكا وأوربا وما زالت منتشرة.

مهما يكن من أمر فإن هناك شعراء عُرف شعرهم بقوة موسيقاه وجمال إيقاعه، منهم من القدماء: الأعشى الذي سُمّي بصناجة العرب أي موسيقيّ العرب الذي يعزف ويطرب، ومنهم البحتري الذي قال عنه المتنبي عبارته المشهورة: «أنا وأبو تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري» وسرّ هذا التفضيل قوة الموسيقى في شعر البحتري، بينما كان المتنبي وأبو تمام يبحثان عن الحكمة ويتأملان أحداث الحياة، ويبرزان خصائص الإنسانية.

ومن المحدثين الذين نجد في شعرهم موسيقى قوية علي محمود طه ونزار قباني. وسنقف عند الشاعر علي محمود طه وقفة مفصلة ونحاول تحليل أسرار الموسيقى الجميلة في شعره، تلك الموسيقى التي صورها الدكتور شوقي ضيف قائلاً إنه يتميز: «... بطنين ألفاظه الخلابة التي تستهوي قارئه برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها، وهذه هي أروع خصائصه، فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية، وهي جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق ولا استبطان في الإحساس وإنما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل أشعاره تتوهج توهجاً».

وحين نبحث عن سر النغم العالي في شعر علي محمود طه نجد كثيراً من الأدباء يذهبون إلى أنه استعمال ألفاظ معينة موسيقية كقوله: «عروس البحر. حلم الخيال. حلو

اللفتات. حسناء الزمان. مرح المجداف. حوراء تغني، ليلة حبي. أفراح قلبي. حلم الشعراء. جنة المنى» والواقع أن موسيقى الشعر لا يمكن أن تنشأ عن ألفاظ معينة بالذات وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري. والواقع غير ذلك. فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب ما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها، وبما يبثه فيها من معان توحي بها دون أن تشخصها تماماً، وسرّ هذه الإيحائية في الشعر أنه يكتفي بالرمز والتلميح والإشارة بسبب وجود الوزن والقافية، فالشعر الحق مركّز يعطي المعنى مبهماً خافتاً ويخفي عنا تفاصيله ويأتي الوزن فيشيع فيه موسيقى سحرية نتحسّسها ولا نستطيع تشخيصها تماماً.

والواقع أن أبرز ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه ما نسميه بظاهرة التناغم الصوتي، وهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة كقوله يخاطب الله تعالى:

أنا الذي قدّستُ أحزانَهُ
الشاعر الشاكي شقاء البشرْ

ففي الشطر الثاني جاء بأربع كلمات في كل منها حرف شين، وهذا الحرف يمنح البيت موسيقية كئيبة كأنها شكوى إنسانية رتيبة. ونأتي بمثال ثان لدى علي محمود طه فنقرأ قوله:

....

ونرقب منه الندى والنوالا
مدائنُ كانت وراء الظنونِ
ترى النجم أقربَ منها منالا

ففي هذه الأشطر الثلاثة وردت النون في عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد مدهش. وربما ظن قارئ الأشطر أن الشاعر تكلف إيراد حرف النون وهو ظنّ في غير مكانه، فإن علي محمود طه ليس واعياً أساساً إلى قيام هذه الظاهرة في

شعره، ولا يقل بروزها إلا في قصائده الرديئة التي لا ينفعل لها، وهو أمر يدل على أنها ظاهرة غير واعية ترتبط بالانفعال الشعري العميق وبالإبداع.

على أن للموسيقى في شعر علي محمود طه منابع أخرى غير تناغم الحروف، وأحد هذه المنابع أن الحروف التي يكثر الشاعر من استعمالها في شطر ما أو بيت تنسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه، ومثال ذلك قوله في قصيدة له:

قلوبٌ قـــاســيـــات قنّعــــتْــهـــا
وجــــوهٌ شـــاعـــريات نبـــيلـه

فإن حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف خشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنها الشطر، أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الهاء والشين والنون واللام فضلاً عن حروف المدّ الكثيرة في الشطر وخاصة في كلمة «شاعريات»، وذلك يلائم معنى الرقة فيه. وإذن فإن بين المعنى وجرس الحروف تلاؤماً وتجانساً بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية يحيط بها جو من الإيحاء الصوتي.

وهذا مثال ثان نورده في وصف إنسان تاه في الصحراء ومات من العطش:

حـــرمــتْــه الصـــحـــراءُ ظلاً وريفـــا
في حـــواشـي واحـــاتهـــا النضــــراتِ

وقد كرر فيه حرف الحاء في أربع كلمات، والحاء حرف يصدر من الحلق وفيه إيحاء بالعطش الشديد لأنه قريب من الصوت الذي يصدر من العطشان المشرف على الموت من الظمأ.

وإلى جانب ظاهرة التناغم الصوتي، ومشابهة الحرف للمعنى الغالب يملك شعر علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث ندرسها دراسة نقد وتقييم، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقادنا العرب القدماء بـ«المناسبة» ويعنون بها كما يقول عبدالغني النابلسي «الإتيان بكلمات متزنات»، ومن ذلك قول علي محمود طه في قصيدة له:

أوَلا يغـــرب في نشــوتهِ
شاربُ الغصّة في اليوم الأخيرِ
أوَلا يمعن في شــهوتهِ
مسلمُ الجسم إلى الدود الحقيرِ

فإنه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب الغصة ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والدود الحقير)، وهذه المناسبة تضفي نغماً ظاهرياً على الشعر وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة، منها مثلاً هذا البيت المشهور:

بين كاسٍ يتشهّى الكرمُ خمرَهْ
وحبيبٍ يتمنّى الكاسُ ثغره

ومنها أيضاً قوله في قصيدة «القمر العاشق».

وكيف تَسوَّر الشوكَ
وكيف تَسلّق الغصنا؟

ومن وسائل علي محمود طه في إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما في قوله:

آهِ هيهات أن يعود ولو أفْـ
ـنَيْتُ عمري تحرّقاً وولوعا
آهِ هيهات أن يعود ولو ذَوْ
وَبْتُ قلبي صبابةً ودموعا

وفيه التكرار لجملة «آه هيهات أن يعود ولو» والمناسبة بين بقية البيتين.

وآخر ما نحبّ أن نشير إليه من وسائل الشاعر في إحداث النغم الظاهر استعماله لما يسمى في علم البديع برد العجز على الصدر، ومنه قوله:

طافوا بساحتك الكريمة فيلقاً
يحدوه من آمال مصرٍ فيلقُ

وقوله:

صـــدف الفـــؤاد عن الشـــبـــاب ولـهـــوهِ

ومـــضى عن الأحـــبـــاب غـــيـــرَ صـــدوفِ

فإن «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرار لكلمة مرت في الشطر الأول، وهذا التكرار يحدث نغماً كالصدى يرتفع بموسيقى البيت إلى أعلى.

ومهما يكن من أمر فإن موسيقى الشعر تبقى خفية متعالية على التشخيص في بعض الحالات، وإلا فما الذي يجعل أشطر محمود درويش التالية تنضح بالموسيقى:

بين ريتا وعيوني بندقيه

والذي يعرف ريتا ينحني

ويصلّي لإلهٍ في العيون العسليه

هل هو كثرة ورود حرف الباء في الأشطر؟ هل هو تجاور الراء في «يعرف وريتا»؟ أم تجاور اللام في عبارة «ويصلي لإله في العيون العسليه»؟ أم هو قوة هذه الياء المشددة في القافية؟ أغلب الظن أن هذه السمات هي التي تحدث الموسيقى الظاهرية، أما حقيقة النغم فتكمن - كما قال عبدالقاهر الجرجاني - في معنى الشعر لا في ألفاظه، وكما قال جان ماري غويو في الوزن والإيقاع، وقد يمكن لنا أن نقول إن موسيقى الأشطر الثلاثة تكمن في كل هذه الأشياء معاً. فالموسيقى سر خفي من أسرار الشعر لا يشخصه حتى الشاعر نفسه، حتى ولو اهتدينا إلى مظاهرها الخارجية.

****

مقدمات علم العروض

العروض

علم يتناول أوزان الشعر فيحصيها ويذكر التغييرات التي تعتريها من زحاف وعلل، وهذا العلم يساعد الطالب والناقد على تمييز الشعر السليم من الشعر الفاسد المضطرب الوزن، ويساعد الشاعر بأن يثبت أقدامه على طريق الشاعرية ويعينه في العثور على أوزان جديدة يتطور بها الشعر. ولا يفوتنا أن نقول هنا إن الشاعر الأصيل يبدع الشعر الموزون في الغالب دون أن يعرف علم العروض، لأنه يكتسب الحس الموسيقي بكثرة قراءته للشعر السليم وحفظه ولكن شعراء عصرنا خاصة المجددين منهم يقعون في أخطاء عروضية، فنزار قباني مثلاً - وهو شاعر متمكن - ينظم قصيدة من الرجز فيخرج إلى المنسرح في أحد الأبيات دون أن يدري، حتى شوقي شاعر مصر الكبير قد ضبطنا له أخطاء عروضية وقعت في شعره ومسرحياته، لذلك أصبح من الضروري ألا يكتفي الشاعر بمواهبه الشعرية، وإنما يبدأ حياته بدراسة كاملة لعلم العروض تضيف إلى شاعريته سمواً وتألقاً وتحميه من الأخطاء.

وأول من وضع علم العروض بالاتفاق العالم البصري الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عاش في القرن الثاني الهجري وتوفي سنة ١٧٤هـ. (٦٩١م) ويزعمون أنه اهتدى إلى الفكرة الأساسية في تقطيع الشعر على أساس التفاعيل عندما مر يوماً بسوق الصفارين وسمع دقدقة المطارق على الطسوت فألهمه هذا أن يقطع الشعر وفتح عليه بعلم العروض، ومن الأدباء من يعارض هذا القول وينفيه مثل الرصافي في كتابه «الأدب الرفيع» وقد ذهب فيه إلى أن صوت المطارق مضطرب لا إيقاع له، ورجح قول آخرين إن الخليل كان عارفاً بالموسيقى وفن النغم فأعانه ذلك على تقطيع الشعر وضبط أوزانه. ويقال أيضاً إن الخليل بن أحمد تعلق بأستار الكعبة وابتهل إلى الله أن يعطيه علماً لم يسبقه إليه أحد بحيث يصبح هو المرجع الوحيد لمن يأتي بعده، وقد استجاب الله تعالى دعاءه وألهمه وضع علم العروض.

ويذهب طائفة من الباحثين إلى أن العرب قبل الخليل كان لهم عروض من نوع ما يستعينون به على تمييز الشعر، وقد يؤيد هذا ما رووه من أنه قد قيل للخليل بن أحمد: هل للعروض أصل؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلم غلاماً يقول له: قل:

نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا
نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا

فقلت له ما هذا الذي تقوله للصبي؟ فقال هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه «التنعيم» لقولهم فيه نعم. قال الخليل: فرجعت بعد ذلك فأحكمتها.

ونقول إن هذا الأسلوب في التقطيع لا يمكن استعماله في البحور كلها، فكيف نزن المنسرح وفيه «مفتعلن»، وكيف نزن الكامل وفيه «متفاعلن»، وكيف نزن «فاعلان» المذيّل؟ ذلك أن الزحاف والعلل تقتضي حذف حروف معينة وهذا يفسد القياس بنعم لا بينما كانت تفعيلات الخليل المشتقة كلها من «فعل» أكثر مرونة ومطاوعة. ومهما يكن من أمر فإن الخليل هو الذي وضع أسماء البحور الشعرية التي نعرفها اليوم كالطويل والمديد والوافر والرمل عدا الرجز الذي كان اسمه معروفاً منذ الجاهلية. والواقع أن أكثر بحور الشعر التي وضعها الخليل كانت مستعملة في الشعر العربي، فلم يزد الخليل على ضبط تفعيلاتها ووضع أسماء لها، غير انه لا ينكر أنه وضع بحوراً لم تكن مستعملة.

أما سبب تسمية الخليل لعلمه بالعروض فقد اختلف فيه الدارسون، ويقال إن كلمة «العروض» من أسماء مكة التي وضع فيها هذا العلم، كما يقال إن سبب التسمية أن الشعر يعرض على هذا العلم فيتبين السليم منه من المضطرب السقيم.

الكتابة العروضية

قبل أن نقطع الشعر يجب أن نكتبه كتابة عروضية، وتعريف الكتابة العروضية أن نكتب العبارات كما ننطقها دون تقيد بقواعد الإملاء العربي، وذلك لكي تكون التفعيلة

مساوية للألفاظ تمام المساواة. إننا حين نزن الشعر، نحتاج إلى أن نلاحظ كل حرف فيه سواء اكان حرفاً صحيحاً أو حرف علة، فكل ما ننطق به يدخل في حساب الوزن حتى لو كان محذوفاً في رسم الإملاء العربي، مثال ذلك الكلمات التالية:

(ذلك) وفيها ألف محذوفة لأنها تنطق (ذالك).

(يس) وهي في النطق خمسة حروف (ياسين).

(هذا) تنطق (هاذا).

(طه) تنطق (طاها).

(هرون) تنطق (هارون).

(أولئك) تنطق (أُلائك).

(هؤلاء) تنطق (هاؤلاء).

وهناك كلمات تحذف منها النون، وهو المنون مثل:

حائطٌ: حائطنْ – كتاباً: كتابنْ – في غرفةٍ: في غرفتنْ، وهناك الكلمات المتصلة بالضمائر منها حروف محذوفة كما في قولنا: « قلمهُ: قلمهو،أصدقائهِ: أصدقائهي، كفاهُ: كفاهو، وكل هذه الحروف المحذوفة تضاف إلى الكلمات عند التقطيع ليكون كل حرف في التفعيلة مقابلاً لحرف في الشطر.

ولكن الكتابة العروضية لا تضيف حروفاً فحسب وإنما تحذف في مقابل ذلك كل حرف يكتب إملائياً ولا ينطق به كما في الكلمات التالية:

عَمْرو – تحذف الواو الزائدة فيها وتكتب (عَمْر).

مائة – فيها ألف زائدة لا تنطق فنكتبها عروضياً (مئة).

ذهبوا – فيها ألف زائدة تقليدية بعد واو الجماعة وتحذف عروضياً وتكتب (ذهبو).

ومما يحذف في العروض همزة الوصل كقولنا (ما اسمك) فإن ألف اسم زائدة ويجب حذفها عروضياً «مَسْمك»، أما قبل الحروف الشمسية فلا يكتفى بحذف همزة الوصل وإنما تحذف اللام أيضاً، ويعوض عنها بتشديد الحرف الشمسي كقولنا: (الاتجاه الروحي) ونكتبها في العروض «التّجاهرْ رُوحي» فالراء هنا حرف شمسي ومن قواعد النطق العربي تشديده وحذف اللام كما في قولنا: الشراع، التجارة، الثورة، الدنيا، السكينة.

وعندما يلتقي في التفعيلة حرفا مدّ كلاهما ساكن ولا ينطق بهما يحذفان كلاهما، فإذا قلنا «في الشراب» كتبناها عروضياً. هكذا: «فِشْشَراب» وسبب حذف الياء التقاء الساكنين وهو كثير الوقوع في الكتابة العروضية.

ومن قواعد التقطيع فكّ التشديد وقلب الحرف المشدد إلى حرفين مثل: «شدّه : شَدْدَهُ، مرّ بي: مَرْرَ بي، لتنصرنّ: لتنصرنْنَ.

أما الألف المقصورة فتقلب في التقطيع ألفاً مثل لُبنى: لبنا – عطاشى: عطاشا – منى: منا – مشى: مشا.

أجزاء التفعيلات

تنقسم كل قصيدة إلى أبيات، وينقسم البيت الواحد إلى شطرين أو مصراعين كقول الشاعر أكرم الوتري:

متى تفهمين اصفرارَ المغيبْ
وحلكة آفاقنا الغائمه
وانّا هنا فرّقتْنا الدروبْ
إلى حيرةٍ مُرّةٍ دائمه
تظنّين ان الأماني تؤوبْ
وتحيا فيا لكِ من حالمه

وينقسم البيت إلى تفعيلات، وتفعيلات الأبيات السابقة (فعولن فعولن فعولن فعولن) مكررة مرتين في شطري كل بيت. وهذه التفعيلات تنقسم إلى أسباب وأوتاد

وفواصل، ومعنى هذا أن الوحدة الكبرى للوزن هي التفعيلة والوحدات الصغرى هي الأسباب والأوتاد، وسندرسها فيما يلي:

١ - الأسباب

السبب: اجتماع حرفين على أحد الوجهين التاليين:

أ - السبب الخفيف: وهو عبارة عن حركة يليها سكون مثل قولنا: لا، رح، سر، دم، عن، هل. ويجوز تكرار السبب مع بقائه سبباً مثل: لا لا، ساروا، نامي، طرنا، وجهي. كما يجوز تكراره ثلاث مرات، كما في قولنا: زوروا، قد جاءوا، هل عادت.

ب - السبب الثقيل: وهو يتألف من اجتماع حرفين متحركين مثل: هوَ، هيَ، لَهُ، لِمَ، لَكَ، بِهِ، بِكَ.

٢ - الأوتاد

الوتد: هو اجتماع ثلاثة أحرف، وهو نوعان:

أ - الوتد المجموع: وهو توالي حرفين متحركين يليهما حرف ساكن، مثل: لقد، نَعَمْ، صَهٍ، فتى، لنا، بكُمْ، سما، أبى، عصا، إذا.

ب - الوتد المفروق: وهو اجتماع حرفين متحركين يتوسطهما ساكن مثل: نامَ، راحَ، سيرَ، جيءَ، نادِ، هِنْدُ، مِصْرُ، شدُّ، كنُّ، نَحْنُ، هنُّ.

٣ - الفواصل

الفاصلة صنفان:

أ - الفاصلة الصغرى: وهي اجتماع ثلاثة متحركات يليها حرف ساكن مثل: رَسَموا، دَمُهُ، يَدُنا، ضَحِكا، والحقيقة أنها اجتماع سبب ثقيل وسبب خفيف.

ب - الفاصلة الكبرى: وهي وقوع حرف ساكن بعد أربعة متحركات، مثل: دَفَعَنا، رَزَقَكُمْ، خَذَلَهُ، شَجَرَةٌ، وَلَدُنا، عَمَلُها، وحقيقتها اجتماع سبب ثقيل ووتد مجموع، ولهذا السبب لا تستعمل الفواصل في التقطيع لأن بين أيدينا أجزاء أقصر منها وأسهل استعمالاً.

وقد جمع العروضيون الأسباب والأوتاد والفواصل في عبارة واحدة يسهل حفظها هي قولهم:

لم أرَ على ظهــــر جـــــبلٍ ســـــمكةً

وبعد فقد مثّلنا للأسباب والأوتاد بكلمات ذات معنى وهي في التقطيع تأتي في أغلب الحالات بلا معنى لأنها مجرد أجزاء من الكلمات.

التفعيلات

يشتمل العروض العربي على عشر تفعيلات أصلية هي التي تتألف منها كل بحور الشعر، وسندرج هذه التفعيلات فيما يلي:

١ – فعولن: مثل: سماءٌ، رَجَوْنا، رَضيتُمْ، إليها، رماني، بلادي، رؤاكمْ، ويجوز تكرارها مثل: دروسٌ كثارٌ، فضاءٌ مديدٌ، دعيني اطوفُ، يدي المتني، وتتكون هذه التفعيلة من «فَعو» وتد مجموع و«لُنْ» سبب خفيف.

٢ – مفاعيلن: وهي مركبة من وتد مجموع «مفا» وسببين خفيفين «عي» و«لنْ» مثال ذلك: هنا روما. إلى دلهي. صفتْ روحي، شدا قلبي، رميناها، أتيناكم، وقد تتكرر مثل: حكاياتٌ حكيناها، لنا فيها علالاتٌ.

٣ – مفاعَلَتُنْ: وهي مركبة من وتد مجموع هو «مفا» وسبب ثقيل «عَلَ» وسبب خفيف «تُنْ». مثل: أصاحِبُكمْ، على كَتِفي، كفى كَذِباً، سأرفَعُها، اعلّمكم، مُدرّسنا، يدي وفَمي، هنا وطني، لقد ذهبوا، وقد تتكرر كما في قولنا: سأذكرهم غداةَ غدٍ – تفيض قلوبنا أملا.

٤ – فاعِ لاتُنْ: وهي مركبة من وتد مفروق هو «فاعِ» وسببين خفيفين هما (لا) و(تن) وإنما كان الوتد فيها مفروقاً (فاعِ) لأنه يقابل الوتد المفروق (لاتُ) من (مفعولاتُ) في بحر السريع، وتقع هذه التفعيلة في وزن المضارع:

مـــــــفـــــــــاعــــــــيلُ فــــــاعِ لاتن

مـــــــفـــــــــاعــــــيلُ فــــــاعِ لا تـن

وهو بحر مشتق من دائرة المشتبه كما سيأتي فيما بعد، وهذه أمثلة على (فاع لاتن): صاحِ دعني، ذاب قلبي، انتَ طفلٌ. دعْكَ عنّي، ماتَ حزنا، أصغِ واسمعْ.

٥ – فاعلاتن: وهي مركبة من سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علا) وسبب خفيف (تُنْ) وهذه امثلة: خُذْ بكفّي، يا بلادي، صنتُ نفسي، عِطْرُ زَهْره، نحن عُرْبٌ، ما اسمُ هذا؟ لا تسلْني، وقد تتكرر مثل: لا تلمني في هواها، ما سلونا حبَّ سلمى.

٦ – فاعلن: سبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلُنْ) مثل: واقفٌ، مالنا؟ صاحبي، أنتَ لي، اسمعي، مرحبا، وقد تتكرر كما في قولنا: نافعٌ شاعرٌ، زهرةٌ فتّحتْ، يا صديقَ العَرَبْ.

٧ – مُسْتَفْعلن: وهي تتألف من سببين خفيفين (مُسْ) (تَفْ) ووتد مجموع (عِلُنْ) وأمثلتها: مستفهمٌ، قد زارنا، لم نعطهمْ، يا خالقي، لحْ كوكباً، في داركم. وقد تتكرر كما في قولنا: ما لي أرى هذا الأسى؟ إن الربى قد ازهرتْ.

٨ – مُسْتَفْعِ لُنْ: سبب خفيف (مُسْ) ثم وتد مفروق (تَفْعِ) وسبب خفيف (لُنْ) مثل: يا صاحِ نَمْ، استوفِ من، ما نحن في، هل انت من، يحتج لا، وإنما كان الوتد فيها مفروقاً لأنه يقابل الوتد المفروق (لاتُ) في بحر السريع الذي هو أساس دائرة المشتبه التي ينتمي إليها الخفيف والمجتث.

٩ – مُتَفاعلن: وهي تتألف من سبب ثقيل هو (مُتَ) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (عِلُنْ) مثل: مُتَتابعٌ، زَهَر الربى. لَكُمُ يَدٌ. ذهبَ الدجى، جلستْ هنا، انا شاعرٌ. وقد تتكرر نحو: علم العروبة خافقٌ، زمن الخنوعِ مضى مضى.

١٠ - **مَفْعولاتُ**: سببان خفيفان (مَفْ) (عو) ووتد مفروق (لاتُ)، وهذه أمثلة: هل تأتينَ؟ ضاع الوقتُ، لا يسمعْنَ، جاءَ الليلُ، هيّا نمشِ، يا لَلهولِ، هذي دعدُ. عاشتْ مصرُ، طُلْ يا ليلُ.

من هذه التفاعيل العشر التي ذكرناها تتألف بحور الشعر، وقد يعتريها تغييرات نقص أو زيادة فتتحول (متفاعلن) الى (متفاعلاتن) وهي علة زيادة، وتتحول (مستفعلن) إلى (مفعولن) وهي علة نقص.

وتتألف بحور الشعر إما من تكرار هذه التفعيلات كما في بحر الرمل والكامل والمتدارك، أو من المزج بين تفعيلتين أو أكثر كما في الطويل والمديد والمنسرح.

****

البيت وأقسامه

التقسيمات الشكلية

البيت: كلام موزون تام يتألف من أجزاء عروضية وينتهي بقافية.

الشطر: هو المصراع وهو نصف البيت.

الصدر: هو الشطر الأول.

العجز: هو الشطر الثاني.

ويسمّى البيت الذي ينتهي عروضه بنصف كلمة بقيتها في الشطر الثاني بالبيت المدوّر، مثل قول الشاعر:

أيهـــا الســـاهرون للكيـــد في دُهْـــ

ـــمِ الليـــالي يا خـــيـــبـــةَ التـــدبيـــرِ

التقسيمات العروضية

العروض: آخر جزء من الصدر، وهي كلمة مؤنثة خلافاً لكلمة العروض حين نقصد بها علم العروض، فإنها تكون إذ ذاك مذكرة.

الضرب: آخر جزء من العجز، وليس من الضروري أن يكون مساوياً للقافية فقد يكون أطول منها.

الحشو: كل ما سوى العروض والضرب في البيت.

القافية والضرب

الضرب كما عرفناه آخر جزء في البيت، أي آخر تفعيلة، أما القافية فهي – بموجب تعريف الخليل – تمتد من آخر تفعيلة فيه إلى أقرب ساكن سابق له مع المتحرك

الذي قبله، فالضرب على هذا غير القافية، وقد تكون القافية أصغر منه كما في قولنا (فاعلاتن) لأن (لاتن) فيها هي القافية بموجب التعريف السابق الذي هو تعريف الخليل. أما الأخفش الأوسط (سعيد بن مسعده) فهو يعرف القافية بأنها آخر كلمة في البيت، قال نزار قباني:

كـــــيف فكّرتِ فـي الـزيـارة قُــــولـي
بعــــــد ان أطفــــــاتْ هـوانـا الـسـنـينُ

فالسنين هنا هي القافية وهو رأي شائع لدى المعاصرين.

قواعد العروض والضرب

هذه قواعد لم يعتد العروضيون أن يدرجوها في كتب العروض، والشاعر عادة يتعلمها من كثرة قراءته للشعر السليم، وقد رأينا أن ندرجها فيما يلي لكثرة ما اعترى الشعر الحديث من أخطاء عروضية. ويبدو أن غير قليل من شعرائنا المعاصرين أصبحوا قليلي القراءة للجيد من الشعر الخليليّ بحيث يصعب ان تصبح السلامة العروضية لديهم فيضاً فطرياً وتفتحاً عفوياً، ولذلك نرى أن نيسر هذه القواعد على الناشئين بالنص عليها نصاً واضحاً.

والقاعدة في عروض البيت أنها لا تنتهي بضمة ولا فتحة ولا كسرة – باستثناء بحر الهزج والمتقارب – وإنما لابد لها من أن تنتهي دائماً بكلمة مختومة بسكون طبيعي، وهذا السكون يتخذ الأشكال التالية:

١ – الأفعال المنتهية بالسكون مثل: لم يزلْ، نمْ، لم يكنْ، ومنه أيضاً المنتهي بتاء التأنيث مثل: تباعدتْ.

٢ – المقصور مثل: زهر المنى، السما، مرتجى.

٣ – الأفعال المنتهية بالياء مثل: يستقي، يعي.

٤ – المنوّن مثل: في لحظةٍ، متكسراً، هذا فتىً.

٥ – المنتهي بالضمائر مثل: أولادكمْ، ماذا بهِ؟ الشمس لنا، لم يضحكوا، مسبحتي، دفتراهما، زهراتها، دَعِي.

٦ – الكلمات التي تنتهي بضمير الجمع للمخاطب والغائب وهما محركان بالضم أو الكسر مثل: أرجلكمو، شهداؤهمو.

أما ضرب البيت فيختص بما يلي:

١ – أنه لا يرد فيه المنون لأن كل تنوين يفكّ فيه، وهو بهذا معاكس للعروض.

٢ – يجوز في الضرب تحريك الساكن المجزوم بالسكون بحركة الكسرة ومنه بيت ابن الفارض:

الفَ الصدودَ ولي فؤادٌ لم يزلْ
مذ كنتُ غيرَ وداده لم يالفِ

كذلك يجوز تحريك تاء التأنيث الساكنة بالكسر كما في بيت ابن الفارض الجميل:

سقتْني حميّا الحبِّ راحةُ مقلتي
وكاسي مُحيّا مَنْ عنِ الحسن جلّتِ

٣ – يصح مجيء المشدّد في الضرب على ألا يكون ساكن الآخر، لأنه إذا سُكّن اجتمع ساكنان فيحذف الثاني، وسبب الحذف أن قوام الشدة حرفان ساكن فمتحرك فإذا سكّن المتحرك التقى ساكنان صلدان ووجب حذف الثاني كقول هارون هاشم رشيد:

وانتَ تظلّ وا أسَفا
هُ تحمل إسمكَ العربيْ

ومنه بيت ابن الفارض:

لو اسمعوا يعقوبَ ذكرَ ملاحةٍ
في وجهه نسي الجمال اليوسفيْ

ومن تكملة هذه النقطة أن نشير إلى امتناع التقاء حرفين صلدين كل منهما ساكن في الضرب، وهذه قاعدة يجهلها كثير من المحدثين، ومنهم الشاعر المبدع نزار قباني إذ يقول في قصيدة له:

إن كنتَ قوياً اخرجْني من هذا اليمْ
فأنا لا أعرف فنّ العَوْمْ

وفيه التقى في الضرب واو ساكنة وميم ساكنة وهما حرفان صلدان، والواقع الذي يحدث فعلاً أننا نقف هنا على الواو فهي الروي والميم زائدة، وبذلك اختلّت القافية. ألا يرى الشاعر أن نطق هذين الساكنين معاً مستحيل اللهم إلا إذا حركنا الميم بالفتح وهو ما نصنع بالفعل لكي نجعل النطق ممكناً؟

ولعله معروف أن هذين الشطرين من قصيدة نزار «رسالة من تحت الماء» التي يغنيها عبدالحليم حافظ بلحن للفنان بليغ حمدي، وقد جسد جمال التلحين وحسن أداء عبدالحليم خطأ القافية تجسيدًا ظاهراً، لأن عبدالحليم يقول «فأنا لا أعرف فن العوم» ويمدّ الميم في حرارة ووله وحزن مداً طويلاً، وطالما أحسست بالضيق وأنا أسمع هذا الموضع من اللحن لأن خطأ القافية جعل المطرب يمد ميماً ساكنة لا يمكن مدّها. وقد سمعت مرة هاوياً يغني هذا اللحن فيضطر إلى تحاشي مدّ الميم لصعوبة ذلك، ويمدّ مكانها الواو، وبذلك أصبحت الكلمة «عو» وهي صحيحة عروضياً ولكنها صوت الكلب، وهذه إساءة إلى السياق الموسيقي الجميل الذي وضعنا فيه الشاعر والملحن والمطرب. وليس من النقد في شيء أن نطعن في قوة حسّ نزار قباني بالموسيقى الشعرية لأنه شاعر موهوب، وإنما الخطأ هنا أنه جمع حرفين صلدين ساكنين من القافية، وجاءت الموسيقى ففضحت الخطأ، كذلك كنت أتمنى أن يتحاشى بليغ حمدي مدّ ميم ساكنة، فالذي يمدّ في الغناء عادة هو حروف المد لا الحروف الصلدة، ولعله - هو وعبدالحليم معاً - انتبها إلى أن إطالة الواو يستثير لدى السامع صوت الكلب وهو قبيح وشنيع، فاضطرا إلى تحاشيها بإطالة الميم، وتعبيرية اللحن هنا تقتضي المد والإطالة، وبذلك يكون الشاعر أكثر مسؤولية عن المزلق في اللحن.

****

بحــور الشعر

البحر هو الوزن الذي يتبعه الشاعر فلا يخرج عنه في القصيدة الواحدة، وقد أجمع الأدباء والدارسون قديماً وحديثاً على أن الخليل بن أحمد لم يضع إلا خمسة عشر بحراً، فجاء الأخفش الأوسط واستدرك عليه ببحر سادس عشر هو المتدارك.

ولكن الباحث عبدالحميد الراضي قد ذهب في كتابه «مسرح تحفة الخليل» إلى أن هذا القول ليس أكثر من زعم باطل، وكلام شائع لا أساس له، فليس من الممكن أن يكون بحر المتدارك قد فات الخليل على أي شكل من الأشكال، وجاء الباحث بدليلين على ما يقول:

١ – إن للخليل بن أحمد نفسه قصيدتين من بحر المتدارك، هذا بعض إحداهما:

سُئِلوا فأبَوْا فلقد بخلوا
فلبئسَ لعمركَ ما فعلوا
ابكيتَ على طللٍ طرباً
فشجاكَ واحزنكَ الطللُ

وليس من المعقول أن ينظم الخليل من بحر لا يدخله في عروضه.

٢ – إن الخليل رتب بحور الشعر في دوائر وجعل لكل دائرة بحراً أساسياً فكّ منه بقية بحور الدائرة، وفك بعض البحور من بعضها يجعل من المستحيل أن يسهو الخليل عن بحر المتدارك لأنه في الواقع مشتق من بحر المتقارب الذي زعموا أنه بحر الواحد الذي تقوم عليه دائرة المتفق عند الخليل. وقد يقال في الرد على هذا أن الخليل لم يهتد إلى المتدارك لمجرد أنه كان بحراً مهملاً لم يرد في الشعر الجاهلي، ولكن هذا القول مردود بأن الخليل قد اشتق من دوائره حتى البحور المهملة فلا يمكن مطلقاً أن يكون ترك المتدارك دون أن يفكه.

مهما يكن من أمر فإن حفظ موازين الشعر وأسمائها يعتبر جزءاً أساسياً من علم الطالب وثقافة الأديب والناقد، وليس حفظها عسيراً فقد حرص أسلافنا على نظم كل بحر في بيت يحتوي على اسم البحر ووزنه بالتفاعيل بحيث إذا حفظ الطالب هذا البيت بقي اسم البحر ووزنه عالقين بذاكرته أبداً.

وأبسط نظم وأوضحه نظم الشاعر صفي الدين الحليّ المتوفي سنة ٧٥٠هـ، وفي دوائر العروضيين نظم ثان متداول هو نظم الشهاب، وقد خصّ فيه كل بحر ببيتين اثنين يتضمنان اسم البحر وإشارة إليه، ثم يأتي بالتفعيلات ويختم البيتين بآية موزونة من القرآن الكريم. ومع أن نظم الشهاب أخف ظلاً وأظرف من نظم الصفيّ الحليّ إلا أن هذا النظم الثاني أكثر مساعدة للطالب على حفظ أسماء البحور وأوزانها.

****

دوائر البحور

لاحظ الخليل بن أحمد بما يملك من عبقرية ذهنية خلاقة أن البحور التي استعملها الشعراء العرب تقع في مجموعات عروضية، كل مجموعة منها تترابط بينها ترابطاً يجعل من الممكن أن يفكّ بعض البحور من بعض، وقد عكف هذا العالم الجليل على البحور فوضع هذه المجموعات وسمّى كل مجموعة دائرة.

وخير تعريف للدائرة عندنا انها العلاقة التي تربط مجموعة من البحور يمكن فكّ بعضها من بعض بحيث نستطيع أن نشتق كل بحر من بحور الدائرة من البحر الأساس أو من بقية البحور، وقد قسم الخليل بحور الشعر إلى خمس مجموعات، كل مجموعة تضمها دائرة، وفيما يلي أسماء هذه الدوائر:

١ - **دائرة المختلف**: وهي تشمل خمسة أبحر اثنان منها مهملان أي غير مستعملين في الشعر العربي، اما الثلاثة الباقية فهي الطويل والمديد والبسيط.

٢ - **دائرة المؤتلف**: وفيها بحران مستعملان هما الوافر والكامل وبحر ثالث مهمل.

٣ - **دائرة المجتلب**: وفيها ابحر ثلاثة مستعملة هي الهزج والرجز والرمل.

٤ - **دائرة المشتبه**: وفيها تسعة بحور، المستعمل منها ستة هي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

٥ - **دائرة المتفق**: وقد زعموا أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب ففكّ منها الأخفش بحر المتدارك وأصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين.

ولابد لنا أن نقرر هنا أن الخليل قد اضطر إلى التعسف والافتعال لكي تأتي دوائره سلسة مضبوطة، فلجأ إلى تغيير تفعيلات البحور من حال إلى حال ليتمكن من إدخالها في الدوائر، ومثال ذلك بحر الوافر فإن وزنه المتداول (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) مكررة مـــرتين في شطرين، وهذا الوزن لا ينســـجم مع دائرة المؤتلف ولا يمكن فك البحـرين الآخـرين منه بحيث اضطر الخليل إلى أن يزعم أن له أصـلاً يجـري هكذا: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، والواقع أنه لا وجود لهذا الوزن في الشعر العربي ولم يستعمله شاعر واحد، وإنما هو ضروري لكي يستطيع الخليل فك (الكامل) منه.

ومن هذا يبدو أنه لا يمكن استخراج بحر من بحر دائماً اللهم إلا إذا غيرنا تفعيلات البحر كما في بحر السريع وسواه. وقد أدت هذه الدوائر إلى شيء غير قليل من التعقيد في علم العروض، وإن كانت أفادت في هدايتنا الى بحور جديدة لم تكن موجودة قبل الدوائر.

****

الشكل في الشعر العربي

يتألف الشعر العربي كله من مجموعات من التفعيلات منسقة على أساليب معينة، والأشكال الشعرية العامة عندنا خمسة ندرجها فيما يلي:

١ - شكل البيت (الشطرين)

ومنه أكثر الشعر العربي، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما، قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج، كقول الشاعر الفلسطيني أبي سلمى:

فـــيـــا من لا أســـمّـــيـــهـــا

ولا انـــســـى ايـــاديـــهـــــــا

مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن

مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن

وقد يتألف الشطر العربي من ثلاث تفعيلات كما في بحر الكامل، ومثاله قول سليمان العيسى:

باسم العـــروبة، لا الضـــبـــاب بمطفئٍ

مـــجـــدي ولا لهب الحـــقـــود المســـعـــرِ

مُـــتْـــفـــاعلن مُـــتَـــفـــاعلن مُـــتَـــفـــاعلن

مُـــتْـــفـــاعلن مُـــتَـــفـــاعلن مُـــتْـــفـــاعلن

وقد يتألف من أربع تفعيلات كما في بحر المتقارب، ومثاله قول عمر أبي ريشة:

حـــنـــانـــكِ لا تـــفـــلـــتـــي الـــذكـــــــــريـــاتِ

على وحـــشـــتـــي صـــوراً مُـــذْعـــره

فـــعـــولُ فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولُ

فـــعـــولن فـــعـــولُ فـــعـــولن فَـــعَلْ

٢ - شكل الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد مساوية لتفعيلات كل شطر آخر، ويكون له ضرب واحد لا يتغير في القصيدة كلها، ومنه ما يسمى في الأدب العربي بالأرجوزة، وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما في قول امرئ القيس:

تطاولَ الليلُ علينا دمّونْ
دمّونُ إنا معشرٌ يمانونْ
وإننا لأهلنا محبّونْ

وقد نوعوا القوافي في العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيات في النحو وغيرها حيث يكون لكل شطرين منها قافية.

وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحر يختاره، كما فعل علي محمود طه في قصيدته «ميلاد شاعر» من الخفيف:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنّةً كنتمو بها توعدونا
اجعلوها من البدائع زونا
واملأوها من الجمال فتونا

٣ - شكل الموشح

هذا شكل يقع بين الشطرين والشطر الواحد لأنه يخلط بينهما، وهو يقوم على نظام المقطوعة المساوية لكل مقطوعة أخرى سواها في القصيدة، ويكون في الغالب شعراً ذا شطر واحد، وإن كانت لازمته تعود دائماً إلى الشطرين، ومنه من شعر أبي بكر محمد بن زهر من بحر الرمل:

أيها الساقي إليك المشتكى
قد دعوناكَ وإن لم تسمعِ
ونديمٍ هِمتُ في غُرّتهِ
وبشُرْب الراح من راحته
كلما استيقظ من غفوته

جـــــنب الـزقَّ إلـيــــــه واتَّـكـا

وســــــقـــــانـي أرْبـعَــــــاً فـي أرْبـعِ

مـــا لعـــــيني عـــشـــيتْ بـالـنظرِ

انكرتْ بعـــدك ضـــوء القـــمــــرِ

وإذا مـــا شـــئتَ فـــاســـمع خـــبـــري

عـــشـــــيتْ عـــيـنـايَ من طـول البُـكا

وبكى بـعـــضـي على بعـــضـي مــــعي

وقد تأتي بعض الموشحات بأشطر غير متساوية الطول، كما في الموشح التالي مما شاع في العصر الأندلسي المتأخر من الرجز:

ليلي طويل

ولا معين

يا قلبَ بعض الناس

أما تلين؟

ويمكن أن نعدّ هذا إرهاصاً تمهيدياً للشعر الحرّ الذي نشأ في القرن العشرين وخرج على طول الشطر.

كذلك نحتاج إلى أن نشير إلى أن الموشح يعتبر أبرز خروج معترف به على وحدة القافية في الشعر العربي فهو ينوع القوافي، ولكن على نسق معيّن يرد متساوياً في المقاطع كلها.

٤ - شكل البند

هو شكل يخرج على القاعدة العامة في الشعر العربي ونقصد بها تساوي أطوال الأشطر في القصيدة الواحدة، فهو يأتي بأشطر متجاورة لا تتساوى أطوالها، فقد يأتي شطر ذو تفعيلتين إلى جانب شطر ذي أربع، إلى جوار ثالث ذي خمس أو ست أو سبع أو أي عدد يختاره الشاعر مما تمليه عليه الحاجة التعبيرية.

وقد نشأ هذا الشكل في العراق في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) واستعمل في المراسلات الإخوانية غالباً، دون أن ينتقل إلى سائر أقطار الوطن العربي إلى حد أن الشعراء خارج العراق لم يسمعوا به إلا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الهجري (العشرين الميلادي).

ويتركب هذا الشكل تركيبة غريبة لا مثيل لها في شعرنا، فهو يداخل بين بحرين اثنين من بحور دائرة المجتلب هما الرمل والهزج مستعملاً ضربين اثنين من كل بحر يناوب الشاعر بينهما في نظام دقيق عجيب. وهذا مثال له من شعر علي باليل الحسيني من شعراء القرن الثاني عشر الهجري:

فتّق الغيثُ عيونَ النرجس الغضِّ (فاعلاتانْ)

فجاءت شاخصاتٍ تنظر الآثارَ بالأحداقِ

والأفكار مثل العالمِ العامل يتلو زُبَرَ

المجدِ خشوعا (فعولن)

وترى الطلَّ على حافاته كالدمع في الجفنِ (فاعلاتانْ)

سقى الله أويس النرجس الغضّ زلالا (فعولن)

مالها عن ريّة النرجسِ كالإنسان ذكرا (فاعلاتنْ)

وقد خرج هذا الشكل المتأخر على وحدة القافية خروجاً تاماً، ذاهباً أبعد حتى مما وصل إليه الموشح، فالقوافي تتغير بلا نسق غالباً، ونظام المقطوعة قد اختفى اختفاء تاماً.

٥ - شكل الشعر الحر

هو شكل ظهر في القرن العشرين ورتب تفعيلات الخليل بن أحمد ترتيباً جديداً، فإنه يقع في أشطر غير متساوية الطول مثل البند، ولكنه يقتصر على وزن واحد، أما

الضروب والقوافي فمنوعة لا تنسيق لها، لأن الشاعر يخرج من ضرب، إلى ضرب ومن قافية إلى قافية بلا ترتيب معين وحسب حاجة الموسيقى والمعنى فيه. وكثير من الشعراء الجدد قد نبذوا القافية اليوم نبذاً تاماً وخرجوا منها إلى الشعر المرسل (Blank Verse).

ومن المهم أن نتذكر أن الشعر الحرّ لم ينشأ عن البند مع أنه قريب منه في ملامحه العامة، وذلك لأن البند بقي مجهولاً حتى أواخر العقد السادس من القرن العشرين، عندما صدر أول كتاب عنه بقلم عبدالكريم الدجيلي.

ولقد اكتسب الشعر الحرّ أهمية كبيرة في عصرنا، ولسوف ندرس نماذجه مع أكثر بحور الخليل التي سندرسها، وسنلاحظ أولاً أن الشعر الحرّ قائم على بحور الشعر العربي نفسها لا يخرج عنها إلا في نظام تنسيق التفعيلات، مثال ذلك أن بحر الكامل يأتي عند الخليل كما يلي:

مُتَفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وفيه ترد التفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر، ويتكرر هذا النظام في كل بيت من أبيات القصيدة حيث تتساوى أطوال الأشطر تساوياً تاماً لا يخرج عليه الشاعر مطلقاً. وقد جاء الشاعر الحديث في شعره الحر فغيّر تنسيق هذه التفعيلات، فهو قد يأتي بأربع منها في الشطر الأول، ثم بواحدة أو اثنتين في الشطر الثاني، وفي الشطر الثالث قد يأتي بست منها، وفي الشطر الرابع بثلاث. وهذا مثال من الشعر الحر نقتطفه لنزار قباني من مجزوء الوافر (مفاعلتن ومفاعيلن).

أتى أيلولُ أماهُ (٢)

وجاء الحزن يحمل لي هداياهُ (٣)

ويترك عند نافذتي مدامعه وشكواهُ (٤)

دمشقُ دمشقُ يا شعراً على حدقات أعيننا كتبناهُ (٥)

ويا طفلاً جميلاً في ضفائرنا صلبناهُ (٤)

جثونا عند ركبتهِ (٢)

وذبنا في محبتهِ (٢)

إلى أنْ في محبتنا قتلناهُ (٣)

والشعر الحرّ يستعمل أحد شعر بحراً من بحور الشعر العربي الستة عشر، وقد حاول أيضاً أن يخترع بحوراً جديدة لم ترد في الشعر العربي مستفيداً من بعض اللفتات في عروض الخليل.

هذه نبذة قصيرة عن الشعر الحر جئنا بها للتمهيد، وسندرس هذا الشعر مفصلاً خلال دراستنا للبحور التي يمكن نظمه منها.

✡✡✡✡

ختاماً نقول إن هذه الأشكال الخمسة تشمل كل الأشكال التي وردت في الشعر العربي، وتدخل تحتها كل فنون الشعر التي ذكرها العروضيون كالزجل والدوبيت والمواليا وسواها. وأكثر فنون الشعر يقوم على أساس المقطوعة، ومنه غزل البنات في العراق وهو شعر عامي يستعمل وزناً مشتقاً من بحر البسيط قوامه مقطوعة صغيرة كل الصغر، ولكن المتأخرين تفننوا في شكل المقطوعات تفنناً كبيراً ونوعوا القوافي تنويعات مبتكرة، كما في قصيدتي «لحن للنسيان».

لِمَ يا حياه
تذوي عذوبتك الطرية في الشفاهْ؟
لِمَ وارتطام الكاس بالفم لم يزلْ
في السمع همسٌ من صداهْ؟
ولِمَ المللْ

يبقى يعشّش في الكؤوس مع الأملْ
ويعيش حتى في مرور يدَيْ حُلُمْ
فوق المباسم والمقلْ؟
ولِمَ الألمْ
يبقى رحيقيُّ المذاق أعزّ حتى من نغمْ؟
ولمَ الكواكب حين تغرب في الأفقْ
تفترّ جذلى للعدمْ؟

إن كل مقطوعة في هذه القصيدة تستعمل قافية موحدة تخرج عليها قافية الشطر الثالث التي لا يرد لها مماثل في المقطوعة، وإنما تجيء مماثلاتها في المقطوعة الثانية التي تلتزم رويّ الشطر الثالث من المقطوعة السابقة في ثلاثة أشطر يشذ عنها الشطر الثالث منها فلا يكون له مماثل في المقطوعة، وإنما يجد ثلاثة مماثلات له في المقطوعة الثالثة، وهكذا تستمر القصيدة: يشذ الشطر الثالث من كل مقطوعة لأنه يرتبط بالمقطوعة التالية، فكأنه يمهد لها، وهذا الارتباط الدائم يوحد القصيدة ويضفي عليها موسيقى، وهذا النسق في القوافي كان النسق الذي اختاره الشاعر الإيطالي دانتي في مطولته المشهورة «الكوميديا الإلهية».

****

دائرة المختلف

بحر الطويل

أصل وزنه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وله عروض واحدة لا تتغير وثلاثة أضرب كلها مستعمل في الشعر العربي، أما العروض فهي مقبوضة دائماً.

القبض: حذف الخامس الساكن من (مفاعيلن) فتتحول إلى (مفاعلن) ويصبح الوزن كما يلي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومنه قول الشاعر بدوي الجبل:

وفارقتُ إذ فارقتكِ الطينَ وحدَهُ

وعادت إلى نفسي عطوري وانواري

والموضع الوحيد الذي تأتي فيه عروض الطويل تامة غير مقبوضة هو ما يسمى بالتصريع حين يكون الضرب تاماً، وتعريف التصريع أن يأتي الشاعر بعروض مساوية لضرب القصيدة دونما تقيد بالقبض، ويعني هذا وجود القافية في عروض البيت، واكثر ما يستعمل هذا في مطلع القصيدة وإن كان وروده خلال القصيدة مستحباً مستلطفاً عند العرب، ومن امثلة المصرّع بداية القصيدة التالية للشاعر حميد الخاقاني:

نحرتُ على صدر المسافات آثاري

واخفيتُ في صمت القناديل اسماري

واحنيتُ للريح الغضوب زوارقي

ونوّبتُ في ليل المتاهات اقماري

فالبيت الأول مصرّع، ولذلك خالف قانون القبض في عروض الطويل فكان تاماً كالضرب.

تشكيلات الطويل

التشكيلة اصطلاح وضعناه للدلالة على مجموع العروض والضرب في البيت الواحد، فإذا طلب إلينا تعيين التشكيلة في البيت التالي:

ابا منذرٍ كانت غروراً صحيفتي

ولم اعطكم في الطوع مالي ولا عرضي

قلنا إنه من الطويل ذي العروض المقبوضة والضرب التام، وللطويل ثلاث تشكيلات تكون العروض فيها واحدة لا تتغير في الحالات الثلاث مع تغير الضرب، وسنحصي هذه التشكيلات فيما يلي ونمثل لها:

١ – العروض المقبوضة وضربها الأول التام، وقد مر مثالها، وهذا مثال ثالث لها من شعر ابن الفارض:

احبّايَ انتم، احسنَ الدهرُ أم اسا

فكونوا كما شئتم انا ذلك الخِلُّ

ونلاحظ هنا أن العروض كانت مخالفة للضرب فهي (مفاعلن) بينما الضرب (مفاعيلن) ويسمى مثل هذا البيت مصمتاً.

٢ – العروض المقبوضة وضربها المماثل: وتعريف المماثلة أن يكون الضرب مساوياً للعروض، ومنه قول طرفة بن العبد:

ستُبدي لكَ الأيامُ ما كنتَ جاهلاً

ويأتيكَ بالأخبار من لم تزوّدِ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومنه أيضاً قول ابن الفارض:

غـرامي اقمْ صـبـري انصـرمْ دمـعيَ انسـجمْ
عـدوّي احـتكمْ دهري انتـقمْ حـاسـدي اشـمتِ
أعـدْ عند سـمـعي شـاديَ القـوم ذكـرَ مَنْ
بـهـجـرانهـا والوصل جـادت وضنّتِ

٣ - العروض المقبوضة وضربها الثالث المحذوف المعتمد: تعريف (الحذف) أنه حذف السبب الخفيف من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعي) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، ولهذا النقل شروط سنذكرها بعد قليل.

وتعريف (الاعتماد) أنه سقوط الحرف الخامس من (فعولن) السابقة للضرب وبذلك يصبح الوزن كما يلي:

أقـيـمـوا بنـي النعـمـان عنا صـدوركم
وإلا تقـيـمـوا صـاغـرين رؤوسـا

فـعـولن مـفـاعـيلن فـعـولن مـفـاعلن
فـعـولن مـفـاعـيلن فـعـولُ فـعـولن

ملاحظة أولى مهمة

في تشكيلة الطويل المحذوف المعتمد يشذّ تغيير الضرب عن كل مماثلاته في العروض العربي، ووجه الشذوذ شيئان:

١ - إن تغيير الضرب يشمل تفعيلتين اثنتين لا واحدة كما في سائر الحالات.

٢ - إن هذا التغيير كان جزء منه في الحشو مع أنه تغيير لازم أو واجب يتحتم على الشاعر أن يورده في كل بيت من أبيات القصيدة خلافاً لتغيير الحشو في أي موضع آخر من العروض العربي لأنه يكون غير لازم، أي اختيارياً يستعمله الشاعر أو لا يستعمله.

(وقد زعم العروضيون أن الاعتماد يقع في المتقارب أيضاً ولم يأتوا بدليل مقنع، ولذلك امتنعنا عن ذكره).

ملاحظة ثانية

عندما اعترى الحذف التفعيلة (مفاعيلن) التي هي ضرب الطويل الأصلي حذف منها السبب الخفيف (لن) فأصبحت (مفاعي) ونُقلت إلى مساويتها (فعولن) ومثل هذا يحدث في العروض كثيراً، ويشترط في الكلمة التي تنقل إليها أربعة شروط:

١ – أن تكون الكلمة مشتقة من الجذر (فعل).

٢ – أن تكون مختومة بالنون.

٣ – أن تكون ذات صيغة عربية مألوفة وموجودة في المعجم.

٤ – أن تكون حركاتها وسكناتها مماثلة للكلمة الأصلية.

ولهذا نقلنا (مفاعي) ذات الصيغة غير المألوفة إلى (فعولن) التي توافرت فيها الشروط الأربعة. وأكثر تفعيلات العروض العربي منتهية بالنون عدا تفعيلات معدودة ستأتي في مواضعها من دراستنا، وإحداها (فعولُ) المصابة بالاعتماد في الطويل، وقد مرت بنا.

الشعر الحرّ من الطويل

يسمي المعاصرون الشعر الحر بشعر التفعيلة لأن وحدته هي (التفعيلة) ومن تكرارها في كل شطر تتولد القصيدة الحرة. وقد مرّ بنا مثال من الشعر الحر من مجزوء الوافر، وكانت التفعيلة هناك موحدة في القصيدة كلها (مفاعَلَتُنْ) ويصيبها العصب في الحشو (وهو إسكان الخامس المتحرك) فتصبح (مفاعَلْتُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مفاعيلن). فمثل هذه القصيدة تقوم على تفعيلة واحدة من أولها الى آخرها.

وسنذكر فيما بعد البحور ذات التفعيلة الواحدة.

أما الطويل فهو بحر تجتمع في شطره ثلاث تفعيلات مختلفة (فعولن) و(مفاعيلن) و(مفاعلن) وليس فيه تفعيلة مكررة بحيث يتوافر شرط الشعر الحرّ، فهل يصحّ إذن أن

ينظم الشاعر قصيدة حرة منه؟ أما إذا أردنا أن تكون وحدة الوزن تفعيلة واحدة لا تتغير فإن الشعر الحرّ من الطويل غير ممكن، ولكن بدر شاكر السياب أراد أن يجرب مثل هذا فنظم قصيدة حرة من الطويل سنقتطف منها هذا المقطع:

تنامين أنتِ الآنَ والليل مقمرُ
أغانيه أنسامٌ وراعيه مزهرُ
وفي عالم الأحلام من كل دوحةٍ
تلقّاك معبرُ
وبابٌ غفا بين الشجيرات أخضرُ
لقد أثمر الصمت الذي كان يثمرُ
مع الصبح بالبوقات أو نوح بائعٍ
بتينٍ من الذكرى وكرمٍ يُقطّرُ
على كل شارعٍ
فيحسو ويسكرُ
برفقٍ فلا يهذي ولا يتنمّرُ

وحين ندرس هذه القصيدة نجد أكثرها يتألف من شطر اعتيادي من الطويل المقبوض، وكان إحساس الشاعر بوجوب تنويع أطوال الأشطر حافزاً له على أن يأتي بأشطر أقصر، ووجد أنه لا يستطيع ذلك فهو لا يستطيع أن يعطينا شطراً من تفعيلة واحدة (فعولن) لأن هذا يخرج قصيدته إلى المتقارب، كذلك لاحظ أنه لا يستطيع أن يأتي بشطر ذي ثلاث تفعيلات لأنه يكون خارجاً عن الوزن خاوياً من الموسيقى، ولم يبق أمامه إلا أن يجعل الأشطر الأقصر ذات تفعيلتين بحيث أصبحت وحدة القصيدة مكونة من تفعيلتين اثنتين لا واحدة، فكل تفعيلتين تكونان وحدة كقوله:

على كل شـــــارعٍ : فـعـولن مـفـاعلن
فــيـحـسـو ويسكرُ : فـعـولن مـفـاعلن

وهذا خارج عن قاعدة الشعر الحر الذي هو شعر تفعيلة واحدة، ولابد لنا أن نشير إلى أن الأشطر الحرة في الطويل ستكون إما ذات أربع تفعيلات أو اثنتين، فالعدد زوجي دائماً بسبب كون الوحدة تفعيلتين، وإذا حاول الشاعر أن يأتي بست تفعيلات كان ذلك كما يلي مثلاً:

وبابٌ غفا بين الشجيرات اخضرُ المسامير سحريًا

وهو يبدو على شيء من الثقل، ولذلك لم يأت في قصيدة بدر وإنما تحاشاه، وعلى ذلك يكون الشعر الحر من الطويل خروجاً على قاعدة وحدة التفعيلة كما يكون فيه توتر يعرقل الانسياب الموسيقي. ومع ذلك نترك الحكم على هذا للزمن فقد يمضي الشعراء في تطويع الوزن الطويل الحر حتى يلين ويصبح مقبولاً.

جوازات الطويل

حين نتحدث عن التشكيلة فنحن نتناول التغييرات اللازمة التي يجب أن ترد في كل بيت من أبيات القصيدة، أما التغييرات التي تقع في الحشو – التي نسميها الجوازات – فهي اختيارية جميعاً بحيث يستطيع الشاعر أن يوردها في بيت أو بيتين دون أن يلتزم بها، وقد رأينا أن (الاعتماد) هو التغيير الوحيد اللازم، وسنتناول الآن الجوازات التي تقع في حشو الطويل وأشهرها ثلاثة:

١ – القبض: وهو حذف الخامس الساكن من (فعولن) فتصبح (فعولُ) كما يلي:

فـعـولُ مـفـاعـيلن فـعـولُ مـفـاعلن

وهذا حسن كثير في الشعر ومنه لابن الفارض:

ويا جـسـدي المضنى تسلّ عن الشـفـا
ويا كَـبِـدي من لي بان تتـفـتّـتي

٢ – الكفّ: وهو حذف السابع متى كان ساكناً وثاني سبب فتتحول (مفاعيلن) إلى (مفاعيلُ) وهو نادر الوقوع في الطويل السائغ، ومنه لامرئ القيس:

الا ربّ يـوم لـكَ مـنـهـنّ صـالـحٍ
ولا سـيّـمـا يـوم بـدارة جلجلِ

٣ – الخرم: وهو من التغييرات المألوفة في الشعر القديم ولم يعد المعاصرون يستعملونه، وفيه تحذف فاء (فعولن) فتصبح (عولن) وتُنقل الى مساويتها (فَعْلُنْ) ولا يقع هذا إلا في التفعيلة الأولى، ويسمى الطويل عندها (أثلم) وهو كثير في الشعر القديم، ومنه قول الفرزدق:

لما رأيتَ الأرض قـــد سُـــدَّ ظهـــرها

ولم ترَ إلا بطنهـــا لكَ مـــخـــرجـــا

فَـــعْلُن مـــفـــاعـــيلن فـــعـــولن مـــفـــاعلن

فـــعـــولُ مـــفـــاعـــيلن فـــعـــولُ مـــفـــاعلن

نظم الصفي الحلي:

طويلٌ له دونَ البـــحـــور فـــضـــائلُ

فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن فـــعـــولن مـــفـــاعلُ

نظم الشهاب:

أطال عَـــذولي فـــيكَ كـــفـــرانَه الهـــوى

وامنتَ ياذا الظبي فَـــأنسْ ولا تَنْـفـــرْ

فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن

(فـــمن شاء فليـــؤمنْ ومن شاء فليكفـــرْ)

خاتمة حول بحر الطويل

يعتبر بحر الطويل عند القدماء من أهم البحور وقد يكون أهمها إطلاقاً لما يساعد عليه من استرسال في الفكر، وطول في العبارة، ولما له من موسيقى متدفقة، وقد أجرى بعض الأدباء إحصائية انتهى بها إلى ان القصائد المنظومة من الطويل تبلغ ثلث الشعر العربي.

واكثر ما يستعمل هذا الوزن في قصائد الحكمة والتأمل الفكري، وإن كان يستعمل كثيراً في المدح والفخر والرثاء أيضاً. ولكننا لو راجعنا الشعر المعاصر ذا

الاتجاهات الحديثة لرأينا استعمال هذا البحر قليلاً، ومازال دوره في شعرنا يضعف حتى جاءت حركة الشعر الحر فقضت عليه تقريباً لأن الوحدة فيه تتكون من تفعيلتين كما رأينا بحيث يندر استعماله في هذا الشعر القائم على التفعيلة.

ومهما يكن من أمر فإن اطراح بحر الطويل من حياتنا الشعرية المعاصرة خسارة أدبية، ولا بد للشاعر الحديث من أن يعود فيتناول هذا الوزن ويستعمله في شعر جديد ذي روح عصرية دون أن يتأثر بالصور القديمة التي قد تكون أثقلت الوزن بذكريات لا تعبأ لها الحياة المعاصرة كثيراً.

****

دائرة المختلف

بحر المديــــد

اضطر الخليل بن أحمد إلى أن يجعل وزن المديد في دائرة المختلف كما يلي:

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن فـــاعلن

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن فـــاعلن

ثم قال إنه مجزوء وجوباً لأنه يعلم يقيناً أن الشكل الذي جاء به لا وجود له في الشعر العربي، أما الذي سماه مجزوءاً فهو الشكل الوحيد الذي استعمله الشعراء وهو ذو ثلاث تفعيلات ويجري كما يلي:

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن

ومن ثم فقد كان ينبغي أن يكون هذا هو الأصل لا أن يعتبر مجزوءاً من أصل وهمي لا حقيقة له ولا وجود.

تشكيلات المديد

يذكر العروضيون للمديد سبع تشكيلات سنكتفي بأربع منها هي المستعملة المستساغة، ولمن يريد التوسع الرجوع إلى كتب العروض المتداولة.

١ – العروض الأولى (ويسميها العروضيون السالمة مع أنها هي المجزوءة وفق تسمية الخليل) وضربها الواحد السالم:

يـا لـبَكْرٍ أَنْشـــــروا لـي كُلَيـــــبـــــا

يـا لـبكـرٍ ايـن ايـن الـفـــــــــرارُ

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن

٢ – العروض الثانية المحذوفة المخبونة وضربها الأول المماثل:

الحذف = حذف السبب الخفيف من (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن).

الخبن = حذف الثاني الساكن من (فاعلن) فتصبح (فَعِلُنْ) ويصبح الوزن كما يلي:

غيرُ ماسوفٍ على زمنٍ … ينقضي بالهمِّ والحَزَنِ

إنما يرجو الحياةَ فتًى … عاش في أمنٍ من المحنِ

فاعلاتن فاعلن فَعِلن … فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ

٣ – العروض الثانية المحذوفة المخبونة وضربها الثاني الأبتر:

البتر = اجتماع الحذف والقطع.

الحذف = تتحول به (فاعلاتن) إلى (فاعلن).

القطع = حذف ساكن الوتد المجموع من (فاعلن) وتسكين ما قبله فتتحول (فاعلن) إلى (فاعلْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلُنْ).

ويصبح وزن المديد كما يلي:

طار قلبي من هوى رَشَأٍ … لو دنا للقلب ما طارا

فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ … فاعلاتن فاعلن فَعْلن

٤ – المديد المشطور:

الشطر = حذف نصف البيت وإبقاء نصفه، وتجري هذه التشكيلة كما يلي:

فاعلاتن فاعلن … فاعلاتن فاعلن

ومنه قول شاعرة عربية قديمة ترثي ولدها:

طـاف يـبـــــغـي نجـــــوةً
مـــن هــلاكٍ فـــــهـلــكْ
لـيـت شـــعـــري ضَلّــةً
ايُّ شـــيءٍ قـــتـلــكْ
امـــريـضٌ لـم تُـعَـــدْ
ام عـــدوٌّ خـــتـلـك
كــلُّ شـــيءٍ قـــاتـلٌ
حـــين تــلـــقـى أجَـلَــكَ
والمـــنـايـا رَصَـــدٌ
لـلـفـــتـى حـــيـث سَلَكْ

وذهب طائفة من العروضيين إلى أن المديد لا يأتي مشطوراً، أما هذه الأبيات فهي عندهم من المديد الوافي الذي قلنا عنه إنه لا يرد إلا في الدائرة، ومن ثم فيجب ان تكتب الأبيات كما يلي:

طاف يبـــغي نجـــوةً من هلاكٍ فـــهلكْ
ليت شـــعـــري ضلةً ايَّ شيءٍ قـــتلك

وعند هذا يرد عليهم الاعتراض: لماذا ختمت الشاعرة كل شطر بقافية؟ ويجيب العروضيون إنه مصرّع، وذهب الزجّاج إلى أن الأبيات من مجزوء الرمل المحذوف العروض والضرب، والواقع أنه ليس في بحر الرمل عروض مجزوءة محذوفة كما سيرد عند دراستنا للبحر، غير أن هذا هو ما ذهب إليه الخليل، ونقول في الرد عليه إنه ليس في نظر العقل ما يمنع من أن يكون للرمل مجزوء محذوف العروض والضرب خاصة وأن له وافياً محذوف العروض والضرب، وما يسوغ في الوافي يسوغ في المجزوء والأذن تقبله تماماً.

يدخل في حشوه الخبن في كل من (فاعلاتن) و(فاعلن) وهذا كثير سائغ ومنه قول تأبط شرا:

وله طعــــمــــان أَرْيٌ وشَـــرْيٌ
وكـــلا الطُّعْـــمين قـــد ذاق كُلٌّ

فَـــعِـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن
فَـــعِـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن

ومن صور (فاعلن) المخبونة قول الشاعر:

طلّق اللـهــــو فــــؤادي ثلاثا
لا ارتجـــاعٌ لي بعـــد الثـــلاثِ

فـــاعـــلاتن فَـــعِلن فـــاعـــلاتن
فـــاعـــلاتن فَـــعْلن فـــاعـــلاتن

نظم الصفي الحلي:

لمديد الشـــعـــر عند صـــفـــاتُ

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتُ

نظم الشهاب:

يا مـــديدَ الهـــجـــرِ هل من كـــتـــابِ
فـــيـــه آياتُ الشـــفـــا للســـقـــيمِ

فـــاعـــلاتن فـــاعلن فـــاعـــلاتن
(تـلـك آيـات الـكـتـــــاب الحـكـيـمِ)

خاتمة حول بحر المديد

يرد هذا الوزن - بتشكيلته الأولى - في الشعر القديم على ندرة وقلة، أما في الشعر الحديث فقد اختفى اختفاء تاماً، فلم ينظم منه أحد على الإطلاق اللهم إلا قصيدة واحدة نُشرت في مطولتي «مأساة الحياة وأغنية للانسان» وأولها:

نحن بالأمس تركنا صبـــانا
ووهبنا للسمـــاء هوانا
ودفنّا كل حبٍ عميـــقٍ
في مكانٍ لا تعيـــه رؤانا
ولففنا في ذهولٍ ابيـــدٍ
كلَّ دربٍ قطعتـــه خطانا

والطريف أن طائفة من الأدباء الذين لهم علم محدود بالشعر يظنون المديد (حين يقرأونه) بحر الخفيف مكسوراً ويتهمون ناظمه بجهل الأوزان، وسبب هذا الخطأ أن وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو قريب من وزن المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) فيختلط على المبتدئين الوزنان، خاصة وأنهم يجدون أسماعهم تجهل المديد وتستهجنه وتنفر منه (مع أنه في الواقع وزن جميل).

ومما يؤيد غربة المديد في عصرنا ما حدث لي في بداية حياتي الأدبية عام ١٩٤٠، وكنت قد دخلت كلية التربية (دار المعلمين العالية إذ ذاك) لدراسة اللغة العربية، وقد جعلوا لنا سنة تحضيرية ندرس فيها، فيما ندرس، الكيمياء والرياضيات، وهما مادتان كنت أنفر منهما وأؤمل أن ينجيني التخصص في اللغة العربية منهما، فأوقعني الله فيهما لحكمة أجهلها.

وقد حدث في امتحان الكيمياء الشهري ان كنا مكلفين بالإجابة عن أربعة أسئلة، فأجبت عن ثلاثة وبقي سؤال فيه مسألة رياضية، وأنا أمقت مسائل الرياضيات، وحين عجزت عن الإجابة آثرت ألا أترك موضع الإجابة فارغاً، لذلك نظمت مقطوعة شعرية من ستة أبيات من بحر المديد يجري أولها هكذا:

هذه مسألةٌ ما تحلُّ
نالني منها العذاب الأجلُّ
كلما رمتُ التخلّص منها
كدّني إشكالها المصمئلُّ

وقد جئت بكلمة «المصمئل» الثقيلة لأعبر بالإيحاء عن ثقل المسألة كلها «وأضحك الأستاذ»، ثم أعطيت ورقة الامتحان للأستاذ.

وفي الدرس التالي أعاد الأستاذ أوراق الامتحان وقال لي نصاً:

«لقد أجبت عن ثلاثة أسئلة إجابة صحيحة فدرجتك ٧٥ ، أما السؤال الرابع فقد أجبت عنه بقصيدة، وقررت أن أفحصها فإذا كانت صحيحة الوزن أعطيتك عليها درجة كاملة، وحين كنت أجهل الأوزان رجعت إلى رجل خبير بالشعر وأوزانه وعرضت عليه قصيدتك، ويؤسفني أنه قال إن قصيدتك كانت من بحر الخفيف، ولكن كل اشطرها مكسورة وليس فيها شطر واحد سليم، لذلك يا نازك فليست لك درجة على السؤال». وقلت للأستاذ: «يؤسفني أن يكون هذا الخبير الذي لجأت إليه ناقص العلم، إن أبياتي لم تكن من الخفيف، وإنما هناك بحر لا يعرفه هذا الخبير اسمه المديد، وأبياتي منه لا من الخفيف». قال الأستاذ وهو رجل كيمائي لا علم له بالشعر: «لست أدري كيف أتهم علم مثل ذلك الرجل الفاضل ، لذلك عليك يا نازك أن تقنعي بدرجة ٧٥» وكان واضحاً لي أن أستاذ الكيمياء يمزح فحتى لو كانت أبياتي في نظره سليمة الوزن لما قيمها باعتبارها جواباً كيمياوياً، ولكن المسألة كلها غاظتني أدبياً وشعرياً.

والعبرة العروضية التي نستخلصها من هذه الحكاية أن كثيراً ممن يظنهم غير المختصين خبراء في العروض والشعر هم في الحقيقة قد حفظوا شيئاً وغابت عنهم أشياء، والأمر كذلك بين الشعراء أنفسهم، فالكثيرون منهم مبتدئون في الأوزان، والناس يظنونهم متمكنين بامرين في علمهم.

****

دائرة المختلف

بحــر البسيــط

وزنه المألوف المستعمل في الشعر العربي ذو ثمانية أجزاء، ويجري كما يلي:

مـســتـفـعلن فــاعلن مـســتـفـعلن فَــعِلن

مـســتـفـعلن فــاعلن مـســتـفـعلن فَــعِلن

ولكن الخليل غيَّره في الدائرة لكي يستطيع اشتقاقه من الطويل فجعله على الصورة التالية:

مـســتـفـعلن فــاعلن مـســتـفـعلن فــاعلن

مـســتـفـعلن فــاعلن مـســتـفـعلن فــاعلن

ولما كان هذا الوزن غير موجود في الشعر العربي اضطر الخليل إلى أن يقول إنه لا يجيء تاماً سالماً في عروضه وضربه مطلقاً، وإنما يجب خبنهما في الحالات كلها فتحذف الألف من فاعلن، وليس يخفى أنه لولا هذا الأصل الوهمي لما اضطررنا إلى إدخال الخبن على العروض والضرب.

تشكيلاته

يورد العروضيون للبسيط سبع تشكيلات، وسنكتفي بثلاث منها هي المستعملة بكثرة في الشعر العربي تاركين البقية لمن يريد التوسع.

١ – العروض الأولى المخبونة وضربها الأول المماثل، ومنه للطغرائي:

مــجــدي اخـيــراً ومــجــدي اولاً شَــرَعٌ

والشـمسُ رَأْدَ الـضـحى كـالشـمس في الطَّفَلِ

٢ – العروض الأولى المخبونة نفسها وضربها الثاني المقطوع:

القطع = حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتتحول (فاعلن) إلى (فاعلْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلن) بإسكان العين، ويصبح الوزن كما يلي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلن

ومنه بيت أنور العطار:

تنسى به حزَّةً في القلب موجعةً
مشطورةً من أسىً كالهمّ ملحاحِ

٣ - مُخلَّع البسيط

وهو العروض الثانية المجزوءة المقطوعة المخبونة وضربها المماثل:

الجزء = حذف تفعيلة من كل من الشطرين وعندها يجري الخبن والقطع على آخر تفعيلة من الشطرين وهي (مستفعلن) فتتحول إلى (مُتَفْعلن = مفاعلن) بالخبن، ثم تتحول إلى (مفاعلْ) بالقطع وتنقل إلى مساويتها (فعولن) ويصبح الوزن كما يلي:

مستفعلن فاعلن فعولن
مستفعلن فاعلن فعولن

ويسمى هذا الوزن «مُخلَّع البسيط» وهو وزن طريف جميل الوقع، ومنه قول الشاعر امجد الطرابلسي:

قالت بلِ امرحْ وعشْ طروبا
ترجو خلوداً؟ وما الخلودُ؟

جوازات البسيط

من التغييرات في حشو البسيط الثلاثة التالية:

١ - الخبن في (فاعلن) فتصبح (فَعِلُنْ)، وتلك لطيف، ومنه قول الشاعر صالح جودت:

ماذا أتى بي هنا؟ ما خطبُ عافيتي
وكيف غال شبابي غائل الداءِ؟

قـد كـان لي مـوعـدٌ في الصـيف مـرتقبٌ
عـلى الشـواطئ بين الـرمـل والمـاءِ

٢ - الخبن في (مستفعلن) فتصبح (مفاعلن) كقول الشاعر:

وإنْ بدا لكمـو في وجـهـه غـضبٌ
فـغـالطاه وقـولا ليس نعـرفـهُ

وهو أيضاً سائغ كثير في البحر.

٣ - الطيّ وهو حذف الرابع الساكن من (مستفعلن) فتصير (مُسْتَعِلُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مُفْتَعِلُنْ) ومنه قول محمود حسن إسماعيل.

قـد خَـتَـمَتْ سـرّها الأقـدار فـانعَ لهـا
من راح من فـمـهـا للسـرّ يرتقبُ

ومنه أيضاً قول أمجد الطرابلسي:

الـتـمسُ البِـشْـرَ والمراحـا
في مـعـرض الحـسن والفـتـونِ

الشعر الحرّ من البسيط

سبق أن قلنا إن الشعر الحر من الطويل يقتضي أن تكون الوحدة تفعيلتين بدلاً من واحدة، والواقع أن البسيط يخضع لعين القاعدة لأنه تتجاور فيه تفعيلات منوعة ويخلو من تفعيلة مكررة، ويكاد الشطر من البسيط ينقسم إلى وحدتين، كل وحدة تفعيلتان، ومما يزيد هذه القسمة ضبطاً أن (فاعلن) كثيراً ما تخبن كما مر بنا، ومنه قول بدر شاكر السياب:

جيكورُ مُسّي جبيني فَهْوَ ملتهبُ
مسّيه بالسّعفِ
والسنبل التّرفِ
مدّي عليَّ الظلال السُّمْرَ تنسحبُ

ليلاً فتخفي هجيري في حناياها
ظلٌ من النخل، افياءٌ من الشجرِ
اندى من السَحَرِ
في شاطئٍ نام فيه الماء والسحبُ
ظلٌ كاهداب طفلٍ هدّه اللعبُ
نافورةٌ ماؤها ضوءٌ من القمرِ
اودّ لو كان في عينيَّ ينسربُ
حتى احسّ ارتعاشَ الحلم ينبع من روحي وينسكبُ

ويلاحظ أن الشاعر وضع هنا أشطراً ذات أربع تفعيلات إلى جوار أخرى ذات تفعيلتين، وكان الشطر الأخير ذا ست تفعيلات، فالأعداد كلها زوجية، ولا يجوز في نظرنا أن يأتي شطر ذو عدد فردي في شعر حر من البسيط لأن هذا يكون خروجاً على وحدة الضرب.

نظم الصفي الحليّ:

إنّ البـــســـــيط لـديه يُبْـــسَط الأملُ

مـــســتــفـــعلن فــاعلن مــســتــفــعلن فَــعِلُ

نظم الشهاب:

إذا بسطتُ يدي ادعـــو على فــــئـــةٍ

لامـــوا عليك عـــسى تخلو أمـــاكنهم

مـــســتــفــعلن فــاعلن مـــســتــفــعلن فَــعِلُنْ

(فـــاصـــبـــحـــوا لا تُرى إلا مـــســاكنهم)

****

دائرة المختلف

تضم هذه الدائرة خمسة من بحور الشعر: الطويل والمديد والبسيط، وبحرين مهملين هما المستطيل والممتد. وأساس الدائرة هو بحر الطويل بتشكيلته التامة السالمة:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وطريقة فكّ سائر البحور منه تستند إلى تحليل التفعيلات إلى أسباب وأوتاد. وقد رأينا أننا عندما بدأنا من الوتد الأول (فعو) في (فعولن) تولّد الطويل، فإذا بدأنا من السبب الخفيف (لن) تولد لدينا ما يلي (لَنْ مفاعي – لن فعو – لن مفاعي – لن فعو) وهي مساوية في حركاتها وسكناتها لتفعيلات المديد الأربع الوهمية التي افترض الخليل وجودها في كل شطر (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن).

فإذا بدأنا من التفعيلة الثانية وجدنا لدينا بحراً مهملاً يجري هكذا:

أمطْ عني ملاماً برى جسمي مداهُ

فما قلبي جليداً على سمع الملامِ

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهذا الوزن لو تأملناه معكوس الطويل، ولذلك سماه الخليل بالمستطيل.

فإذا بدأنا من السبب الخفيف الأول في (مفاعيلن) تولدت لدينا هذه التفعيلات (عيلن فعو – لَنْ مفا – عيلن فعو – لن مفا) وهي مساوية في حركاتها وسكناتها لتفعيلات البسيط الوهمي الذي افترضه الخليل، وإذا بدأنا من السبب الثاني من (مفاعيلن) تولدت لدينا التفعيلات التالية: «لن فعو – لن مفاعي – لن فعو – لن مفاعي».

وهي مساوية لتفعيلات بحر الممتد المهمل (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) وهو معكوس المديد.

ولقد حرص الخليل على أن يرتب تفعيلات البحر الأساس حوالي دائرة، لكي تلتقي نهاية البحر بأوله على محيط الدائرة، ثم أشار الخليل إلى مبدأ كل بحر، وبذلك سهل على الطلبة عملية فكّ البحور.

****

دائرة المؤتلف

بحر الوافـــر

سماه الخليل بالوافر لوفور أوتاده فقيه منها ستة، وتفعيلاته ست، والوافر المستعمل في الشعر العربي قديمه وحديثه يجري كما يلي:

مُـــفـــاعَلَتُنْ مـــفـــاعلتن فـــعـــولن

مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن فـــعـــولن

ولكن الخليل أراد أن يجعله اساساً لدائرة المؤتلف بحيث يشتق منه بحر الكامل ولم يكن هذا ممكناً إلا بإحداث تغيير في الوزن فزعم أن له أصلاً وهمياً يجري كما يلي:

مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن

مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن

وكان عليه بعد ذلك ان يوجد الرابط بينه وبين الوزن المستعمل في الشعر فابتدع (علة) تعتري عروضه وضربه وسماها (القطف) وعرفها بأنها إسقاط السبب الخفيف في مفاعلتن وإسكان ما قبله فتصبح التفعيلة (مفاعلْ) وتنقل إلى مساويتها (فعولن) وبهذا كان القطف جسراً بين الوزن الوهمي والوزن المستعمل. وظاهر أنه لولا هذا الأصل المزعوم لما كلف الخليل طلبة الشعر أن يحفظوا شيئاً اسمه (القطف) مضيفاً بذلك صعوبة إلى العروض العربي لأن اكثر ما يشكو منه طلبة العروض اضطرارهم إلى حفظ التغييرات في العروض والضرب مثل: القطف، والكسف، والوقف وسواها. كما انهم كثيراً ما ينسون الأصل الوهمي للبحور فيربكهم هذا لأنهم يعمدون إلى تنفيذ التغييرات على البحر المستعمل في الشعر فيختل الميزان اختلالاً تاماً.

تعريف العلة

العلة تغيير غير مختص بثواني الأسباب وإنما يقع في السبب والوتد معاً، وبذلك يختلف عن الزحاف الذي هو تغيير مختص بثواني الأسباب، والعلة لا تقع إلا في

العروض والضرب فإذا وقعت فهي ملازمة لهما بحيث يجب تكرارها في كل بيت من أبيات القصيدة، خلافاً للزحاف الذي يقع في الحشو ولا يلزم تكراره، وهناك نوعان من العلل:

١ – علل الزيادة وفيها تدخل حروف إضافية على التفعيلة الأصلية، ومنها تحوّل (فاعلن) و(متفاعلن) إلى (فاعلاتن) و(متفاعلاتن) وهو ما يسمى بالترفيل.

ومنها أيضاً تحوّل (متفاعلن) إلى (متفاعلان) و(مستفعلن) إلى (مستفعلان) وهو التذييل، ومنه تحول (فاعلاتن) إلى (فاعلاتان) وهو التسبيغ.

٢ – علل النقص وهو سقوط بعض حروف التفعيلة الأصلية مثل تحوّل (مفاعيلن) إلى (مفاعي) ونقلها إلى (فعولن) وهو الحذف، ومثل تحوّل (مفاعلتن) إلى (مفاعلْ) ونقلها إلى (فعولن) وهو القطف، ومثل تحول مستفعلن إلى (مُسْتَفْعِلْ) ونقلها إلى (مَفْعولن) وهو القطع.

تشكيلات الوافر

للبحر الوافر عروضان وثلاثة أضرب.

١ – العروض الأولى المقطوفة وضربها المماثل:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومنه بيت بدر شاكر السيّاب في أول حياته الشعرية:

وفي ظل النخيل حطام عُشٍّ
تلفّع بالأزاهر والغصونِ

٢ – العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المماثل. وقد مرّ بنا أن الجزء سقوط تفعيلة كاملة من كل شطر فيصبح وزن الوافر كما يلي:

مفاعَلَتُنْ مفاعلتن
مفاعلتن مفاعلتن

ومنه بيت الشاعر هارون هاشم رشيد:

وانــتَ تـظـلُّ وا أسَـــــــفـــــــا

هُ تحـــــمـل إســــمَكَ الـعــــربيْ

٣ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المعصوب.

العصب = إسكان خامس التفعيلة فتتحول من (مفاعَلَتُنْ) إلى (مفاعَلْتُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مفاعيلن)، ومنه بيت الشاعر هارون هاشم رشيد:

واعـــــرف انهـــــا طـمـــــستْ

مــــعـــــــالـم كـل ثـوراتـي

ملاحظة مهمة

لابد لنا أن نذكر هنا أن شعرنا المعاصر الحديث قد أضاف ضرباً جديداً إلى ضروب الوافر لم يستعمله القدماء مطلقاً، وهو الضرب (مفاعَلَتانْ) الممدود من (مفاعَلَتُنْ) وقد ورد في شعري منذ عام ١٩٦٠، وهذا نموذج منه:

وقـــــد اضـــــحك قـــــد ابـكي

وأســــهــــــر في الـدجـى وأنـامْ

وفي هذا البيت مشكلة عروضية سنتناولها عندما ندرس بحر الهزج. ويرد هذا الضرب في الشعر الحر كثيراً لدى الشعراء، ومنه قولي:

قـــــرابيـني مكدّســـــةٌ على المحـــــرابْ

وقــــــرانـي طـواه ضـــــبـــــابْ

ولا يخفى أن (على المحراب) وزنها (مفاعيلان) فهي مصابة أيضاً بالعصب الذي يعتري ضرب الوافر في إحدى تشكيلاته كما مرّ.

وإنما ذكرنا طروء هذا الضرب الجديد، خلافاً لكل المعاصرين الذين سبقونا إلى التأليف في العروض لأن من الضروري أن نطور العروض العربي بحيث يستوعب الأشكال الجديدة التي استحدثت في شعرنا الحديث.

وهذا ما لا يصنعه العروضيون المعاصرون الذين مازالوا يأتون بالأمثلة القديمة نفسها ينسخونها من كتب العروض السابقة دون أن يبذلوا جهداً في اختيار شواهد من شعرنا المعاصر الذي يمثلنا أكثر مما يستطيعه الشعر القديم، وبذلك بقي علم العروض جامداً على ما كان منذ مئات السنين وأفلتت من قواعده صور كثيرة من شعرنا الحديث، فلم يعد طالب العروض يدري موضعها من هذا العلم القديم.

الشعر الحرّ من الوافر

يمكن نظم الشعر الحر من كل بحر تتكرر فيه إحدى التفعيلات، وبحر الوافر ينطبق عليه هذا الشرط لأن وزن شطره:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وفيه تكررت (مفاعلتن)، فاذا أردنا نظم شعر حر من هذا البحر في صورته التامة عمدنا إلى تكرار مفاعلتن أي عدد من المرات نراه ضرورياً للمعنى وللموسيقى فنقول مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويلاحظ أننا حرصنا على أن نورد التفعيلة غير المكررة (فعولن) في ختام كل شطر، ليبقى الوزن من الوافر التام، ولو حذفنا (فعولن) هذه لأصبح الوزن كما يلي مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن.... إلخ

وهذا ليس من الوافر التام وإنما هو شعر حرّ من مجزوء الوافر يمكن أن نعتبره من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة، كالمتقارب (**فعولن فعولن فعولن فعولن**) والخبب (**فَعِلُنْ فعلن فعلن فعلن**) والرمل (**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**).

وعدد البحور الصافية سبعة هي الأربعة التي ذكرناها مضافاً إليها الكامل والهزج والرجز.

أما الوافر التام فهو أحد البحرين الممزوجين اللذين يحتويان على تفعيلتين مختلفتين، والبحر الآخر هو السريع: (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وتنطبق عليه عين قاعدة الوافر فينظم منه شعر حرّ بزيادة عدد التفعيلة المكررة وإنقاصها حسب رغبة الشاعر على شرط إيراد التفعيلة المفردة (فاعلن) في ختام كل شطر.

وإذا ما جئنا بأشطر غير مختومة بفاعلن أصبح الشعر الحر من الرجز لا من السريع وهذا وزن الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وستكون لنا عودة إلى موضوع البحور الصافية والممزوجة فيما بعد لكي تكون الموضوعات متسلسلة تسلسلاً يجعل العروض أسهل على الطالب.

ومهما يكن من أمر فإن المعاصرين قلما ينظمون شعراً حراً من الوافر التام، ومن هذا القليل قصيدة محمود درويش (قصائد عن حب قديم) حيث يقول في القسم السادس منها:

خذي مني الرياح وقبّليني
لآخر مرةٍ في العمرْ
وأدركها الصباح وكانت الشمسُ
تُسرّح شَعرها في الشرقْ
لها الحنّاء والعرسُ
وتذكرةٌ لقصر الرقّ
خذي مني الأغاني واذكريني
كلمح البرقْ

ولابد لنا أن نلاحظ أن الشاعر هنا قد جمع بين الوافر التام (خذي مني الرياح وقبليني)، مع شعر حر من مجزوء الوافر الذي كان معصوباً حيناً (لها الحناء) وغير

معصوب حيناً (وتذكرة). ويلوح لنا أن هذا الجمع غير موفق من الناحية الموسيقية وكان أجمل لو أن الشاعر جعل القصيدة إما من التام كلها، أو من المجزوء دون أن يجمع بينهما هذا الجمع الذي زعزع الإيقاع.

أما مجزوء الوافر فإن لمحمود درويش عدة قصائد حرة منه مثل قصيدته «عاشق من فلسطين»، ومنها قوله:

فتحتُ الباب والشبّاك في ليل الأعاصيرِ
على قمرٍ تصلّبَ في ليالينا
وقلت لليلتي دوري
وراء الليل والسورِ
فلي وعدٌ مع الكلمات والنورِ
وانتِ حديقتي العذراء ما دامت أغانينا
سيوفاً حين نشرعها
وانتِ وفيّةٌ كالقمح ما دامت أمانينا
سماداً حين نزرعها
وانتِ كنخلةٍ في الذهن ما انكسرت لعاصفةٍ وحطّابِ
وما جزّتْ ضفائرها وحوشُ البيد والغابِ

ولا ريب في أن هذه الأشطر أحلى موسيقى وأكمل إيقاعاً من قصيدته السابقة التي جمعت بين الوافر التام ومجزوئه.

جوازات الوافر

تعتري حشو الوافر تغييرات أهمها العصب وهو إسكان الخامس المتحرك فتتحول (مفاعَلَتُن) إلى (مفاعيلن) مثل قول بدر شاكر السياب:

إذا الأحــــلام زرنَ عــــيــــونَ غــــيــــري

تزور الـعــــبــــرةُ الحَــــرَى عــــيــــوني

ويعتريه أيضاً – على صورة نادرة – (العقل) وهو حذف خامس التفعيلة متى كان متحركاً فتتحول (مفاعَلَتُن) إلى (مفاعَتُنْ) وتنقل إلى مساويتها (مفاعلن) وهو قبيح وغير وارد في الشعر المعاصر، وقد عمدنا إلى نظم بيت منه للطلبة ليكون نموذجاً معاصراً:

اناشـــيـــدي شـــهـــيـــرةٌ لـطافٌ

يغنّيـــهـــا جـــمـــيـــعـــهـــا الصـــغـــارُ

نظم الصفي الحلي:

بحـــور الشـــعـــر وافـــرها جـــمـــيلُ

مُســـفـــاعَلَتُنْ مـــفـــاعلتن فـــعـــولُ

نظم الشهاب:

غـــرامي في الأحـــبّـــة وفـــرثـهُ

وُشـــاةٌ في الأزقّـــة راكـــزونا

مـــفـــاعلتن مـــفـــاعلتن فـــعـــولن

(إذا مَـــرّوا بـهم يتَـــغـــامـــزونا)

****

دائرة المؤتلف

بحر الكامل

أجزاؤه

التفعيلة في بحر الكامل هي «مُتَفاعلن» مكررة ست مرات، كل ثلاث في شطر ويجوز فيه الإضمار وهو زحاف يتغير فيه الثاني المتحرك فيتحول إلى السكون، وهذا نموذج للبحر:

فإذا صحوتُ فما اقصّر عن ندى

وكما علمتِ شمائلي وتكرّمي

مُتَفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تشكيلاته

له ثلاث أعاريض وتسعة ضروب:

١ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الأول المماثل:

مُتَفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد مرّ المثل عليه.

٢ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الثاني المقطوع:

القطع = حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتتحول (مُتَفاعلن) إلى (مُتَفاعلْ) وتُنقل إلى مساويتها (فَعِلاتن):

ذهب النهار بحَيْرتي وكآبتي

واتى المساء بادمعي وشجوني

مـتُـفَـاعلن مـتـفـاعلن مـتـفـاعلن

مـتـفـاعلن مـتـفـاعلن فَـعِـلاتن

وقد يصيب (فَعِلاتن) الإضمار فتتحول إلى (فَعْلاتن) ثم تنقل إلى مساويتها (مَفْعولن) وهذا جائز سائغ في البحر، ومنه للشاعر سليمان العيسى:

انا عـائدٌ في القـدس لي انشـودةٌ

وقـصـيـدةٌ للنصـر في بغـدادِ

انا قـادمٌ يـافـا وتـعـرف رايتي

في قلب تلّ أبيـبـهمْ مـيـعـادي

٣ - العروض الأولى الصحيحة وضربها الثالث الأحذّ المضمر:

الحذذ: حذف الوتد المجموع فتصبح (مُتَفاعلن) (مُتَفا) ثم يأتيها الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك فتصبح (مُتْفا) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلن).

لمن الديارُ برامـتين فـعـاقلِ

درستْ وغـيِّـر آيَهـا القَطْرُ

مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن

مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن فَـعْلُنْ

٤ - العروض الثانية الحذّاء وضربها الأول المماثل، ومنه قول علي محمود طه:

تلك السـمـاء على جـوانبـهِ

بحـرُ الحـيـاة الـفـائر الزَّبَدِ

كم راح يلتـمـس القـرارَ بـهِ

هـيـمـانُ بين شـواطئ الأبدِ

مُـتْـفـاعلن مُـتَـفـاعلن فَـعِلُنْ

مُـتْـفـاعلن مُـتَـفـاعلن فَـعِلُنْ

٥ - العروض الثانية الحذّاء وضربها الثاني الأحذّ المضمر، ومنه بيتا علي محمود طه:

ويمرّ بالأحداث مبتسما

كالشمس حين يلفّها الغيمُ

زادته علماً بالذي عَلِما

دنيا تناهى عندها الوهمُ

متفاعلن متفاعلن فَعِلُنْ

متفاعلن متفاعلن فَعْلُنْ

٦ – العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المجزوء المرفل:

الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصبح التفعيلة «مُتَفاعلنْ تُنْ» وتنقل إلى مساويتها (مُتَفاعلاتن)، ومنه قول الشاعر علي الجارم:

نبت القريضُ على ضفا

فك بين أفنان الورودِ

مُتَفاعلن مُتَفاعلن

مُتَفاعلن مُتْفاعلاتن

٧ – العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المذيّل:

التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (مُتَفاعلنْ نْ) وتنقل إلى مساويتها (مُتَفاعلانْ)، ومنه قول بدر شاكر السياب:

عينان زرقاوان ينْـ

ـعَسُ فيهما لونُ الغديرْ

مُتْفاعلن مُتْفاعلن

مُتَفاعلن مُتْفاعلان

وقوله وهو أكمل في التمثيل للتشكيلة:

وغفا الزمانُ فلا صبا

حُ ولا مساءُ ولا زوالْ

مُـــــتَــــفـــــاعلن مُـــــتَــــفــــاعلن

مُـــــتَــــفـــاعلن مُـــــتَــــفـــــاعـــــلان

٨ – العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المماثل، ومنه قول الشاعر بلند الحيدري:

يمشي الشـــــتـــــاء بغـــــرفـــــتي

مُـــــتَــــعـــــذِّــــراً بظلامــــــهـــــا

مُـــــتْــــفـــــاعلن مُـــــتَــــفـــاعلن

مُـــــتَــــفـــــاعلن مُـــــتَــــفـــــاعلن

٩ – العروض الثالثة المجزوءة الصحيحة وضربها المقطوع:

القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصبح (مُتَفاعلن) (متفاعلْ):

وإذا هـمـــــو ذكـــــروا الإســـــا

ءَةَ اكـــــثـــــروا الحَـــــسَـنـاتِ

مُـــــتَــــفـــــاعلن مُـــــتَــــفَـــــاعِلُنْ

مُـــــتَــــفَـــــاعِلُنْ مُـــــتَــــفـــــاعِلْ

ويجوز أن تصاب التفعيلة بالإضمار فتتحول إلى (مُتْفاعلْ) ثم تنقل إلى مساويتها (مَفْعولن)، مثل قولنا:

ولأرضـنـا ركـع الـضـــــيـــــا

ءُ وصَـلَّـتِ الأنـــهــــــــــارُ

مُـــــتْــــفـــــاعلن مُـــــتَــــفـــــاعلن

مُـــــتَــــفـــــاعلن مَـــــفْــــعـــــولن

التغييرات في حشو الكامل

تصاب تفعيلة الكامل بالإضمار كما مرّ فتتحول إلى (مُتْفاعلن) وتنقل إلى مساويتها (مُسْتَفْعلن) كما في قول سليمان العيسى:

باسم العـــروبة لا الضـــبـــابُ بمطفىءٍ

شـــمـــسي ولا لهبُ الحـــقـــود المســـعـــرِ

وقد مرت أمثلة كثيرة لهذا.

نظم الصفيّ الحليّ:

كَـمُل الجـمـالُ من البـحـور الكاملُ

مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلُ

نظم الشهاب:

كـملتْ صـفـاتكَ يا رشـا وأولو النهى

قـد بايعـوكَ وحظّهم بكَ قـد نما

مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن مُـتَـفـاعلن

(إن الـذين يـبـايعـونك إنّمـا)

يشير إلى الآية: (إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله)

الشعر الحر من الكامل

يعتبر الكامل أحد البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة والشعر الحر منه يسير وجميل، وهذا نموذج منه: قصيدة عبدالوهاب البياتي المعنونة «في المنفى» قال فيها:

المسجد المهجور والليل الموشّح بالنجومْ
تتثاءبُ الأشباحُ في ابعاده، ويحوم بومْ
طَلَلٌ وبومْ
ولهيب تنُّورٍ تراقصَ في وجومْ
ماذا ترومْ؟
مني ومن طللي سَدومْ
الشوك يورق كالصنوبر والكرومْ
إن باركته يدٌ رؤومْ
ماذا تروم؟
نعشي ستحمله الرياح مع الغيومْ
عبر القفار مع الغيومْ

والضرب في هذه القصيدة «مُذيّل»، والمقطع كله يستعمل قافية واحدة وإن كانت القصيدة غير موحدة القافية.

دائرة المؤتلف

تشمل دائرة المؤتلف بحرين مستعملين هما الوافر والكامل مع بحر ثالث مهمل. فإذا جعلنا الوافر أساساً أمكننا ان نفكّ منه بحر الكامل ووزناً مهملاً: والترتيب كما يلي: وافر (مفاعلتن مفاعلتن) كامل: (عِلَتُن مفا - عِلَتُن مفا) وهي مساوية (مُتَفاعلن مُتَفاعلن) ثم نفكّ (تنْ مفاعلُ، تنْ مفاعلْ) وهو مساوٍ لقولنا (فاعلن فَعَلْ، فاعلن فَعَلْ) وهو الوزن المهمل، وهذا الوزن سماه القدماء مهملاً لأنه لم يستعمل عندهم غير أن شعراءنا المعاصرين استعملوه، قال شوقي:

مـــــال واحــــــتـــجـبْ
وادّعـى الـغــــــضـبْ
لـيــت هــاجـــــري
يشـــرح الســـببْ
عــتـــبُـــه رضـــا
لـيــتـــه عــتـبْ

ويجوز أن تتحول (فَعَلْ) إلى ممدودها (فَعولْ)، وقد نظمتُ هذا المثل:

قـــطـــرةُ الـــنـــدى
رطّـبـتْ شـــفــــاه
الـهـــمـــتْ يــدا
ايـقـظـتْ حــــيـــاه

****

دائرة المجتلب

بحـــر الهـــزج

وزن الهـزج في الدائرة (مـفـاعـيلن) مكررةٍ ست مـرات، ولكنه مـجـزوء وجـوباً بالاستعمال فيصير:

مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن
مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن

ومنه للشاعر هارون هاشم رشيد:

لـهـــــيـبُ الـنـار فـي صـــــدري
وصـــــوت الـلـه فـي ثـغـــــري

تشكيلاته

له عروض واحدة لم يدخلها تغيير، ولهذه العروض ضربان اثنان:

١ – العروض الصحيحة المجزوءة وضربها المماثل، كقول هارون هاشم رشيد:

انـــــا أدري ولــــكـــــنّـــــي
عـلـى عـــــهــــــد الـبـطـولاتِ

مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن
مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن

٢ – العروض الأولى الصحيحة المجزوءة، وضربها الثاني المجزوء المحذوف:

الحذف: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة فتصير (مفاعي) وتُنقل إلى مساويتها (فعولن) فيصير الوزن:

مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن
مـــفـــاعـــيلن فـــعـــولن

كقول الشاعر:

مـــــــتى اشـــــــفي غـليـلي[1]
بـنـيـلٍ مـن بـخـــــــــيـلِ
غـــــــــــزال لـيـس لـي مـنـهُ
ســـــــوى الحـــــزن الطـويـلِ

٣ – وقد ذهب بعض العروضيين إلى وجود عروض ثانية محذوفة (فعولن) لها ضرب محذوف مثلها، كقول الشاعر:

ســـقـــاها الله غـــيـــثـــاً
مـنَ الـوســـــــــــمـيّ ريّـا

وهو قليل نادر في الشعر.

٤ – العروض الصحيحة التامة وضربها المماثل، وقد ورد الهزج الوافي غير مجزوء في شعر طائفة من الشعراء، والعروضيون يعتبرونه شذوذاً، ومنه قول الشاعر:

تَرفَقْ ايهـــا الحـــادي بعـــشّـــاقِ
نشـــاوى قـــد تعـــاطوا كـــاس اشـــواقِ
مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن
مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن مـــفـــاعـــيلن

التغييرات في حشو الهزج

يجوز دخول الكفّ فيه وهو حسن، وهو حذف السابع الساكن من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعيلُ)، قال الشاعر:

واطيـــــافك فـي شـــــعـــــري
وانـــــداؤك فـــــي هُـــــدبـــــي

وقال آخر:

فـــــــإنْ لـم تـرك الـعـينُ
فـــقـــد ابصـــركِ الـقـلـبُ

(١) العروض في البيت الأول جاءت محذوفة على وزن (فعولن) لتتساوى مع الضرب وهذا هو (التصريع) المعد.

ويلتبس الهزج مع الوافر المعصوب عادة، وقد ذهب العروضيون في عصرنا إلى أنه لا يمكن التمييز بينهما، ونذهب نحن إلى أن التمييز ممكن لأن الوافر لا يدخله الكفّ مطلقاً والكف من علامات الهزج، فكل بيت مجزوء (مفاعيلن) يدخله الكف فهو هزج وإلا فهو وافر معصوب، فنقول في الهزج:

فـــإنْ مـــرّ بنا الفـــجـــرُ
ومـــا ايقظنا الفـــجـــرُ
فـــمـــا يوقظنا علمٌ
ولا يـوقـظـنـا مـــالُ

وعلى هذا الأساس يكون البيتان التاليان غالطين لأنهما جمعا ما لا يجتمع:

بـلادُ الـعُـــرْبِ أوطـانـي
مـن الشـــام لـبـــغـــدانِ
ومـن نجـــد إلـى يَـمَـنِ
إلى مـــصـــرَ فـــتطوانِ

فاجتمع فيهما وزن الوافر مع الكفّ الذي هو ظاهرة هزجية لا مكان لها في الوافر على قلة ورود (مفاعَلَتُنْ) فيها:

هنا دنيـــا أناشـــيـــدي
فـــعشْ يا قلبُ بالذكـــرى
بنيناها كـــمـــا شـــاءت
لـنـا أحـــلامـنـا الـسـكـرى
وضـــعـنـاهـا وفـي الأحـــلا
مِ والإلـهـــام الحـــانـا
فـــهـيّـا نلقَ فـيـهـا سـا
عَـــةً يـا قـلـبُ سـلـوانـا
ونـتـــركْ هـذه الأشـــجـــا
نَ في دنيـــا الأسى حـــيـــرى

ونملأ بالرضى والبِشْـ

ـرِ والأفراح دنيانا

وقد وقع هذا الخروج حتى في الشعر القديم، ونحن نجده في قصيدة للسراج الوراق:

ارى القوّةَ قد حالت

فلا حَوْلٌ ولا قوّه

إذا وَقَعَ الفتى في الشْـ

ـبِ فَهْوَ بذاك في هُوّه

ومن أمثلة الخطأ قول الشاعر أبي سلمى:

ونجمك يا لهذا النجم كم يخفق في قلبي

نظم الصفيّ الحلي:

على الأهزاج تسهيلُ

مفاعيلن مفاعيلُ

نظم الشهاب:

لئن تهزَجْ بعشّاقٍ

فهم في عشقهم تاهوا

مفاعيلن مفاعيلن

(وقالوا حَسْبُنا اللهُ)

الشعر الحرّ من الهزج

يجوز نظم الشعر الحر من هذا البحر باعتباره بحراً صافياً، ولكن الكفّ قليل الورود في هذا الشعر، وأغلب القصائد من مجزوء الوافر لا من الهزج بسبب ورود التفعيلة (مفاعلتن) في سياق القصائد.

****

دائرة المجتلب

بحــــر الرجـــز

أجزاؤه

(مُسْتَفْعِلُنْ) مكررة ست مرات في شطرين، وهو يعتبر من البحور السهلة حتى قال الفرزدق: «إني لأرى طرقة الرجز ولكني أرفع نفسي عنه». طرقة: الطريق، ولكن الرجز نشط وبرز في العصر الأموي فظهر الراجزون: العجاج وولده رؤبة وأبو النجم العجليّ، فاستعملوا الرجز بدل القصيدة.

تشكيلاته

للرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب.

١ - العروض الأولى التامة وضربها المماثل:

دارٌ لسلمى إذ سُلَيْـــــمى جـــــارةٌ
قَــــفْــــرٌ ترى آياتهـــا مـــثلَ الزُّبُرْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٢ - العروض الأولى التامة وضربها المقطوع.

القطع: حذف ساكن الوتد وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ) وتنقل إلى (مَفْعولن) كقول الشاعر:

القلبُ منهـــا مـــســـتـــريحٌ ســـالمٌ
والقلب منّي جـــاهدٌ مَـــجْـــهـــودُ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مَفْعولن

٣ – العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها المماثل:

حـــــــــسـبي بعلمـي انْ نَفَـعْ

مـــــــا الـذلُّ إلا فـي الـطـمـعْ

مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلن

مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلن

ومنه لرياض المعلوف:

حـضنتَـهـا قـيـثـارةٌ

كـانَ فـيـهـا اضـلـعكْ

داعـبـتَـهـا مـسـتلهـمـاً

فـاسـمـعـتنا بِدَعَكْ

وارتـعـشـتْ اوتـارهـا

مُـقـبّـلاتٍ إصـبـعكْ

ومنه للشاعر نزار قباني:

حُـيِّـيتَ يا شـبّـاكَـهـا الْـ

ـمَـلْـفـوفَ بـالـبَـنَـفْـسَـجِ

اصـبـحتَ دَيْراً لـلـشـحـا

ريـرِ ومـاوى الـعـوْسَـجِ

لـسـوركَ الـرحـيـم أسْـ

ـرابُ الـسـنـونـو تَـلْـتَـجـي

٤ – العروض الثالثة المشطورة الصحيحة ولا ضرب لها:

يا ايهـا المشـغـوفُ بالحبِّ التَّـعِبْ

كم انتَ في تقـريب مـا لا يقـتـربْ

مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلن

٥ – التشكيلة الخامسة المنهوكة: العروض الرابعة.

النهك: ذهاب ثلثي التفعيلات وفيها يتحد العروض والضرب:

لـــــلَـــــه ايـــــامُ الـــــنَـــــخَـــــغ

يا لـيـــــتني فـــــيـــــهـــــا جَـــــذَغ

مـــــسـتـــــفـــــعلن مـــــسـتـــــفـــــعلن

٦ – وأضاف المعاصرون تشكيلة سادسة يجتمع فيها الخبن والقطع، فبالخبن تصبح (مُتَفْعِلُن) وبالقطع تصير (مُتَفْعِلْ) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، كما في قول علي محمود طه في قصيدته (راكبة الدراجة):

تمهّلي فـــــراشـــــةَ الـصـــــبـــــاحِ

اســـــرفتِ في الـغـــــدوّ والـرواحِ

مـــــاذا ارتـيـــــاد الطرق الـفـــــســـــاحِ

والوثب فـــوق العُـــشْبِ والصـــفـــاحِ

بـين الـريـاض الخـــــضـــــر والـبطـاحِ

بـالشُـــــعَـــــرِ المهـــــدَّل الســـــبَـــــاحِ

وترد هذه التشكيلة في الشعر الحر بكثرة، كما يرد فيه تشكيلة ثانية تصاب فيها التفعيلة بالحذذ (حذف الوتد المجموع) والخبن فتصبح التفعيلة (مُتَفْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعَلْ)، وكلتا التشكيلتين واردة في شعري كما يلي:

حُبّكَ يا سهرْ

يسكن في الشغاف والبصرْ

حبك ام صلاه

والهةُ الخشوعِ؟ ام رعشةُ شوقٍ تُشعل الشفاهْ

ام انتَ سكّر الدموع عند صوفيٍّ يحبّ اللهْ؟

في سَهَرِي تخطفني عينانِ؟

ام تسرقني إغماءةُ الألحانِ؟

ام يصرعني وترْ؟

يُضيعني في غابة الصُّوَرْ

ومن التشكيلات التي نشأت في عصرنا هذه:

يـا ضـــــــاربَ الـفــــــــاسِ

فـي أرضـنـا الـســــــــمـــــــراءْ

مــــــــاذا مـن الـغـــــــرسِ

تجـنـي ســــوى الأعـــــبـــــاءْ

وورنـه: مـــســـتـــفـــعلن فـــعْلن

مـــســتـــفــعلن مَـــفْـــعـــولْ

العـروض حـذّاء سـاكنة العين، والضـرب مـقطوع سـاكن اللام، ولم تـرد هذه التشكيلة لدى القدماء ولا وقف عندها الخليل، والبيتان للشاعر كمال عبدالحليم.

التغييرات في الحشو

يعتريه الخبن وهو حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة (مُتَفْعِلُن) وتنقل إلى مساويتها (مَفاعلن) وهو حسن، ومنه قول علي محمود طه:

بلطف هذا الجـــــســـــد المـمـــــراحِ

وخـــــفَّـــــةٍ في روحك الـصـــــدّاحِ

ويعتريه الطيّ وهو حذف الرابع الساكن فتصير التفعيلة (مُسْتَعِلُن) وتنقل إلى (مُفْتَعِلُن) كما في قول صالح جودت:

إنْ خطرتْ بالعـابد الساجد عند صـومـعـه

اغـرتْ بلحنهـا اللعـوب قلبـه ليـتـبَـعَـهْ

ويدخل الخبن في الأعـاريض والأضـرب كلهـا، أمـا الطيّ فـهـو يدخل في غـيـر الضرب المقطوع.

ملاحظة

١ – يمكن أن نعد الرجز ذا عشرة ضروب بإضافة الضرب المقطوع إلى العروض الثالثة والرابعة والخامسة.

٢ - الكامل المضمر يساوي الرجز تماماً، ولذلك يشتبه بينهما ولكن وجود (مُتَفاعلن) واحدة يثبت أن البحر هو الكامل.

الصفي الحلي:

في أَبْحُـــر الأَرْجـــاز بحـــرٌ يســـهلُ

مـستـفـعلن مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلُ

الشهاب:

يـا راجـــزاً بـاللـوم فـي مـــوسى الـذي

أهوى وعـشـقي فـيـه كـان المبـتـغى

مـستـفـعلن مـسـتـفـعلن مـسـتـفـعلن

(اذهـبْ إلـى فـــرعـــونَ إنّـه طـغى)

الشعر الحر من الرجز

للشاعر بدر شاكر السياب:

وانتَ يا بُوَيْبْ

أودّ لو غرقتُ فيكَ القطُ المحارْ

اشيد منه دارْ

يضيء فيها خضرةَ المياه والشجرْ

ما تنضح النجومُ والقمرْ

واغتدي فيك مع الجَزْرِ إلى البَحَرْ

فالموتُ عالمٌ خفيٌّ يفتن الصغارْ

وبابُه الخفيّ كان فيكَ يا بويبْ

وللشاعر نزار قباني:

قُبّعةٌ ترمي امام شرفة الحبيبه

ووردةٌ رطيبه

تطير في مقصورة النساءْ

تحمل في أوراقها الصلاةَ والدعاءْ

لفارسٍ من الجنوب احمر الرداءْ

يداعب الفناءْ

وكلّ ما يملكه سيفٌ وكبرياءْ

وينبغي لنا أن نلاحظ الحرية التي يفرضها الشاعر الحديث فهو يستعمل التفعيلات «فَعَلْ، وفَعولْ، وفعولن» في الضرب وكلها مما لم يرد لدى القدماء.

ومن الشعر الحر قصيدة «وليمة» للشاعر سميح القاسم:

أدور في الخرائبِ

الدم في عينيّ والحيّات في حقائبي

انصبُ لي مائدة مفتخره

تحت سماء قنطره

وأكتب الدعوات بالعظام والتوقيع بالعقارب

وفي بريد المجزره

أدعو إلى وليمتي سكان ألف مقبره

****

دائرة المجتلب

بحـــــر الرمـــل

أجزاؤه

وزنه في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) مكررة مرتين في شطرين، ويجوز فيه (الجزء) فيصبح مجزوءاً ذا أربع تفعيلات، كما يجوز فيه الحذف وهو حذف السبب الخفيف في آخر التفعيلات فتصير (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها في الحركات والسكنات (فاعلن). وهو لا يستعمل كاملاً على الإطلاق ولابد لعروضه أن تكون مجزوءة أو محذوفة.

تشكيلاته

له عروضان وستة أضرب:

١ - العروض الأولى المحذوفة وضربها المماثل:

لا تقلْ أصلي وفــــــصلي دائمــــــاً

إنما أصل الفـــتى مـــا قـــد حـــصلْ

فـــاعـــلاتن فـــاعـــلاتن فـــاعلن

فـــاعـــلاتن فـــاعـــلاتن فـــاعلن

٢ - العروض الأولى المحذوفة وضربها التام السالم من التغيير:

أبلغِ النعـــمــــانَ عني مَــــألكاً

أنه قـــد طال حـــبـــسي وانتظاري

إنما الدنيـــا غـــرورٌ كلّهـــا

مـــثل لمع الآل في أرض القـــفـــارِ

فـــاعــــلاتـن فــــاعــــلاتـن فــــاعـلـن
فــــاعــــلاتن فــــاعــــلاتـن فــــاعــــلاتن

المالك: الرسالة ج مالك.

٣ – العروض الأولى المحذوفة وضربها الثالث المقصور:

القصر: حذف ساكن السبب وتسكين ما قبله: فتتحول التفعيلة من (فاعلاتن) إلى (فاعلاتْ) وتنقل إلى مساويتها (فاعلانْ) ويصبح الوزن كما يلي:

مــــثل ســــحْق البَــرْد عــفّى بعــدكَ الــ
ــقَطْرُ مَـــغْناه وتاويب الشـــمـــالْ

فــــاعــــلاتـن فــــاعــــلاتـن فــــاعـلـن
فــــاعــــلاتن فــــاعــــلاتن فــــاعــــلانْ

٤ – العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها المماثل:

كلّمـــــــا ابصـــــــرتُ رَبْعــــــاً
خـــــاليـــــاً فـــــاضت دمــــوعي

فـــــاعـــــلاتـن فـــــاعـــــلاتـن
فـــــاعـــــلاتـن فـــــاعـــــلاتـن

٥ – العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المسبّغ:

يـا خـلـيـلـيّ اربـعــــــــــا واسـْـ
ــتَـــخْــبــرا رَبْعـــاً بعـــسْــفـــانْ

فـــــاعـــــلاتـن فـــــاعـــــلاتـن
فـــــاعـــــلاتـن فـــــاعـــــلاتـانْ

ويقول المعري في كتابه «الفصول والغايات» ص ١٣٨:

«هذا الوزن لم يستعمله العرب، وإن هذا البحر من وضع الخليل وليس كغيره من الأوزان القصار التي استعملها المحدثون لأنه مفقود في شعرهم»، ومنه قول الشاعر:

لانَ حــــــتى لـو مــــــشى الـذَّرْ
رُ علـيــــه كـــاد يُدمـــــيــــهْ

٦ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المحذوفَ:

مــــا لما قـــــرّتْ بـه الـعَــــيْــ
ــــنــانِ مـــن هـــذا ثَـــمَـــنْ
فـــاعــــلاتن فــــاعــــلاتن
فـــاعـــــلاتن فــــاعلن

٧ - وقد ذكروا لوافي الرمل عروضاً صحيحة تامة (فاعلاتن) لها ضرب مثلها، ومن ذلك قول الشاعر:

رُبَّ لـيـلٍ اخــــمــــد الأنــوار إلا
نـورَ ثَـغْـــرٍ او مــــدامٍ أو نـدامِ
قـــد نعـــمنا بدياجـــيـــه إلى انْ
سُلَّ سـيفُ الصـبح من غـمـد الظلامِ

ومنه أيضاً:

يـا خـليـليَّ اعـــــذراني إنـني مـن
حبّ سلمى في اكـتـئـابٍ وانتـحـابِ

غير أن هذا يعد من الغلط عند العروضيين، وقد وقع فيه مهيار الديلمي إذ قال في قصيدة له:

واعــجـــبـــوا من أن يرى الظلمَ حـــلالا
شــاربٌ وَهْويرى الخـــمـــرَ حـــرامــــا

ومن هذا الخطأ قول شاعر معاصر:

ذكـــرياتٌ عـــصـــفتْ بي ذكــرياتُ
لـم تـدع مـن أجَـلـي إلا بـقـــــايـا

وقد وقع فيه إبراهيم ناجي في ديوانه «ليالي القاهرة» (ص ١٣٦) إذ قال:

صـــائد الـدرّ تراه غــــارقــــاً في
صُــحُـفٍ اوغـــائصـــاً في كُـــتُبِ

وقد تعمّد المتنبي استعمال هذه العروض الصحيحة التامة في قصيدة له كل أبياتها صحيحة العروض:

إنما بدرُ بنُ عـمّار سـحـابُ
هُطّلٌ فـيـه ثوابٌ وعـقـابُ
إنمـا بـدرٌ رزايـا وعـطـايـا
ومـنـايـا وطـعـانٌ وضـرابُ
مـا يـجـيـل الطرفَ إلا حَـمِـدتْهُ
جـهـدَها الأيدي وذمّـتْـه الرقـابُ

ملاحظة

لابد لنا أن ننتبه إلى خلط قد يقع بين هذا الوزن ووزن المديد المجزوء:

طـاف يـبـغـي نـجْـوةً
مـن هـلاكٍ فـهـلـكْ
فـاعـلاتـن فـاعـلـن
فـاعـلاتـن فـعِـلُـنْ

وإنما هو مديد بسبب عروضه (فاعلن) إذ ليس في الرمل المجزوء عروض هي (فاعلن)، وإنما العروض هنا (فاعلاتن).

نظم الصفي الحلي:

رَمَل الأبْحُـرِ ترويه الثقـاتُ
فـاعـلاتن فـاعـلاتن فـاعـلاتُ

نظم الشهاب:

إن رَمَلتم نـحـو ظبيٍ نافـرِ
فـاسـتـمـيلوه بداعي أُنْسـهِ
فـاعـلاتن فـاعـلاتنِ فـاعلن
(ولـقـد راودْتُـه عن نفـسـه)

رملتم: أسرعتم، رمل يرمل.

****

دائرة المجتلب

أصل هذه الدائرة (مفاعيلن) تفعيلة بحر الهزج، وهذه الدائرة تضم ثلاثة بحور هي: الهزج والرجز والرمل، فإذا بدأنا من التفعيلة الأولى بالمقطع الأول وجدنا بين أيدينا بحر الهزج، واذا بدأنا من السبب الخفيف نتج عندنا (عيلن مفا – عيلن مفا – عيلن مفا) وهي تساوي تفعيلات الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، أما إذا بدأنا من السبب الثاني الخفيف فسنحصل على (لن مفاعي – لن مفاعي – لن مفاعي) وهي تقابل تفعيلات الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

****

دائرة المشتبه

بحـــر السريـــع

تفعيلاته في الدائرة (مستفعلن مستفعلن مَفْعولاتُ) مكررة مرتين في شطرين.

تشكيلاته

له أربع أعاريض وخمسة أضرب.

١ - العروض الأولى المطوية المكسوفة وضربها الأول المماثل:

الطي: حذف الرابع الساكن فتتحول التفعيلة إلى (مَفْعَلاتُ).

الكسف: حذف آخر الوتد المفروق فتتحول (مَفعْلاتُ) إلى (مَفْعَلا) وتُنقل إلى مساويتها (فاعلن).

وتجري هذه التشكيلة كما يلي:

هـاج الـهـــوى رَسْمٌ بـذات الـغـــضـى

مُــخْلَوْلِقٌ مُــسْــتَــعْــجِمٌ مُـحْـولِ

مــســتــفــعلن مــســتــفــعلن فــاعلن

مــســتــفــعلن مــســتــفــعلن فــاعلن

٢ - العروض الأولى المطوية المكسوفة وضربها الثاني المطوي الموقوف:

الطي: حذف الرابع الساكن وتصبح التفعيلة (مَفْعَلاتُ).

الوقف: إسكان آخر الوتد المفروق فتصبح التفعيلة (مَفْعَلاتْ) وتنقل إلى مساويتها (فاعلان).

أَزْمَـــانُ سلمى لا يرى مـــثلهـــا الـ

ـــراؤون فـي شـــامٍ ولا فـي عـــراقْ

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلان

٣ – العروض الأولى المطوية المكسوفة وضربها الثالث الأصلم.

الصلم: حذف الوتد المفروق فتصبح التفعيلة (مَفْعو) وتنقل إلى (فَعْلُنْ).

قلبي رهينٌ بين اضلاعي[1]

من بين إيئاسٍ وإطماعِ

من حيث تدعوه دواعي الهوى

أجابها لبَّيكَ من داعي

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فَعْلُن

٤ – العروض الثانية الموقوفة المشطورة التي لا ضرب لها:

الوقف: إسكان آخر الوتد المفروق.

الشطر: ذهاب نصف البيت.

خلَّيتَ قلبي في هوى ذات الخالْ

مُصفَّداً مُقيَّداً في الأغلالْ

مستفعلن مستفعلن مَفْعولانْ

٥ – العروض الرابعة المكسوفة المشطورة:

الكسف: حذف آخر الوتد المفروق (مَفْعولا) وتنقل إلى مساويتها (مَفْعولن):

ويحي قتيلاً ما له من عَقْلِ

لشادنٍ يهتزّ مثل النُّصْلِ

مُكحّلٍ ما مسّه من كُحْلِ

لا تعذلاني إنني في شُغْلِ

يا صاحبَيْ رحلي اقِلاَّ عَذْلي

مستفعلن مستفعلن مَفْعولن

(١) جاءت العروض في البيت الأول على وزن (فَعْلُن) لتتساوى مع الضرب وهذا هو التصريع. (المعدّ)

يدخل حشوه الطيّ وهو حذف الرابع الساكن (مُسْتَعِلُن) وتنقل إلى (مُفْتَعِلُن) وهو حسن ومثاله:

فَلْيَــــذهبِ الليلُ غــفــرنا لهُ
مــا دام هذا الصبحُ عــقــبى نجــاهْ

كما يدخله الخبن وهو حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة (مُتَفْعِلُن) وتنقل إلى (مَفاعلن) وهو صالح، ومثاله:

سُــــلافـــةٌ قطَرها ســـاحـــرٌ
تســـتلب الروحَ بهـــا ســـاحـــره

صفي الدين الحليّ:

بحـــرٌ ســـريعٌ مـــا لـه ســـاحلُ
مـــســـتـفـــعلن مـــســـتـفـــعلن فـــاعلُ

الشهاب:

ســـارعْ إلى غـــزلان وادي الحـــمى
وقل أيا غـــيـــدُ ارحـــمـــوا صـــبَّكم
مـــســـتـفـــعلن مـــســـتـفـــعلن فـــاعلن
(يا أيهـــا النـاسُ اتّقـــوا ربّكم)

****

دائرة المشتبه:

بحر المنسرح

أجزاؤه

وزنه في الدائرة:

مـــســـتــفــعلن مــفــعــولاتُ مــســتــفــعلن

تشكيلاته

له أربع أعاريض لكل منها ضرب واحد:

١ - العروض الأولى الصحيحة وضربها المطوي:

الطي: حذف رابع التفعيلة متى كان ساكناً فتصبح التفعيلة (مُسْتَعِلُن) وتنقل إلى مساويتها (مُفْتَعِلُن)، ويصبح الوزن كما يلي:

إن ابن زيدٍ لا زال مـــســـتـــعـــمـــلاً

للخـــيـــر يمشي في مــصــره العُـــرَفـــا

مـــســـتــفــعلن مَــفْــعــولاتُ مــســتــفــعلن

مـــســـتــفــعلن مــفــعــولاتُ مُــفْــتَــعِلُن

٢ - العروض الثانية المطوية وضربها المطوي:

لا تســـــألِ المرءَ عن خـــــلائـقــــهِ

في وجــــهـــه شـــاهدٌ من الخَـــبَــــرِ

مـــســـتــفــعلن مَــفْــعــلاتُ مُــفْــتَــعلن

مـــســـتــفــعلن مَــفْــعــلاتُ مُــفْــتَــعلن

٣ - العروض الثالثة المنهوكة الموقوفة:

النهك: ذهاب ثلثي البيت فيصير: مستفعلن مفعولاتُ.

الوقف: إسكان السابع المتحرك فتصير التفعيلة (مَفْعولاتْ) وتنقل إلى مساويتها: (مَفْعولان).

أَقْصَرْتُ بعضَ الإقصارْ
عن شأنِ نائي الدارْ
صبّرني لمّا صارْ
ولم أكنْ بالصبّارْ
وقال لي باستعبارْ
صبراً بني عبدالدارْ
مستفعلن مَفْعولانْ

٤ - العروض الرابعة المنهوكة المكسوفة.

الكسف: حذف آخر الوتد المفروق فتصير التفعيلة (مَفْعولا) وتنقل إلى مساويتها (مَفْعولن):

عاضت بوصلٍ صدّا
لمّا رأتْني فَرْدا
أبكي وألقى جهْدا
قالت وأبدتْ ودّا
وَيْلمّ سَعْدٍ سَعْدا
مستفعلن مَفْعولن

جوازات المنسرح

يجوز الخبن في (مستفعلن) فتصير (مفاعلن)، كما يجوز الطيّ في (مستفعلن) فتصير (مُفْتَعِلُن)، ويجوز الطي في (مَفْعولاتُ) فتصبح (مَفْعلاتُ) وتنقل إلى مساويتها (فاعلاتُ) وهو غالب على البحر.

أمثلة

١ – خبن (مستفعلن): (مفاعلن):

قــــالت تَسلّيتَ بعــــد فــــرقـــتنا

فـــــقلتُ عن مــــسكني وعن سكني

٢ – طيّ مستفعلن: (مُفْتَعِلن):

قـــالت تشـــاغلتَ عن مــــحـــبّـــتنا

قلتُ نـعمْ بالـبكاء والحَـــــــــزَن

٣ – طي (مَفْعولاتُ) : (فاعلاتُ):

قــــــالت تـخلّـيتَ قلتُ عن جَلَدي

قـــــالت تغــــيّـــــرتَ قلتُ في بَدَني

ليت قلتُ: فاعلاتُ

يَرْتَ قلتُ: فاعلاتُ

الصفي الحلي:

مُنْسَــــرِحٌ فـــيـــه يُضـــرب المثلُ

مــسـتـفـعلن مَـفْـعـولاتُ مُـفْـتَـعِلُ

الشهاب:

تَـنْســـرحُ العينُ في خُـــدَيْدِ رَشَـــا

حـــيّـــا بكاسٍ وقـــال خُـــذْه بِفي

مـسـتـفـعلن مـفـعـولاتُ مُـفْـتَـعلن

(هــو الــذي انــزل الــسـكـيـنـة فــي)

سورة الفتح: آية ٤، «هو الذي أنزل السكينة في قلوب المؤمنين».

****

دائرة المشتبه:

بحر الخفيف

أجزاؤه

(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مكررة في شطرين.

تشكيلاته:

له ثلاث أعاريض وستة ضروب:

١ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الأول المماثل:

إن قلبي في حبِّ من لا اسمّي

في عناءٍ أعْظِمْ به من عناءِ

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويجوز في ضربه (التشعيث) وهو حذف أول الوتد في (فاعلاتن) فتتحول إلى (فالاتن) وتنقل إلى مساويتها (مَفْعولن) وهذا التشعيث علة تجري مجرى الزحاف في عدم اللزوم، اي أن الشاعر مخير، يستعملها أو لا يستعملها مع انها علة وكل علة لازمة أي واجبة.

٢ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثاني المحذوف.

الحذف: حذف السبب الخفيف فتصبح (فاعلاتن) (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن). ويجوز خبن (فاعلن) فتصبح (فَعِلن).

ليت شعري هل ثمَّ هل اتينْهمْ

او يحولنْ من دون ذاك الردى

فـــاعـــلاتن مـــســـتــفـــعلن فـــاعـــلاتن

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن فـــاعلن

ومثال الضرب المخبون قول الشاعر:

ذاتُ دلٍّ وشـــاحـــهـــا قَلِقٌ[1]

من ضـــمـــورٍ وحـــمْلهـــا شَـــرِقُ

وهذا الوزن معدوم في الشعر المعاصر.

٣ - العروض الثانية المحذوفة وضربها المماثل:

الحذف: في (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) ثم تنقل إلى (فاعلن)، وقد يخبن فيصبح (فَعِلُن) وهو المستعمل في الشعر المعاصر قال الشاعر:

إنْ قَـــدرْنا يومـــاً على عـــامـــرٍ

نَنْتَـــصـفْ منه او نَدعْـــه لَكُمْ

يجوز في هذا الضرب أن يكون (فاعلن) مثل (هُولكم) و(فَعِلُنْ) مثل (هُلَكُمْ). أما في الشعر الحديث فلا يستعمل إلا المخبون، قال صالح جودت:

والـضـــحـى والـغـــدائر الـذهـبِ

والـعـيـون الشـهـبـاء كـالسُّـحُبِ

وبـخـــديـكِ كـــاسـي الـعِـنَـبِ

قَـــسَمٌ صـنـتُـــه عـن الـكـذبِ

٤ - العروض الثالثة المحذوفة المخبونة وضربها المشعث، وهنا يجري التشعيث مجرى اللزوم.

التشعيث: علة يحذف فيها أول الوتد من (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن) وتنقل إلى مساويتها (مَفْعولن).

الحذف: حذف السبب الخفيف (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) وتنقل إلى مساويتها (فاعلن).

---

(١) جاءت العروض هنا على وزن (فَعِلُن) لتتساوى مع الضرب، وهذا هو التصريع. (المعد)

الخبن: حذف الثاني الساكن فتتحول (فاعلن) إلى (فَعِلُنْ) ويصبح الوزن كما يلي:

يا نديمي بمهجتي افديكْ[1]
قُمْ وهاتِ الكؤوس من هاتيكْ

اترى غاب عنك أهلُ مِنى
بعدما قد توطّنوا واديكْ

إن لي بين ربعهم رَشَأ
طَرْفُه إنْ تمتْ أسىً يُحييكْ

فاعلاتن مستفعلن فَعِلُن
فاعلاتن مستفعلن مَفْعولْ

٥ – العروض الرابعة المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المماثل، وقد يعتريه الخبن فيصبح (مفاعلن):

ليت شعري ماذا ترى
امُ عَمْرو في امرنا

فاعلاتن مستفعلن
فاعلاتن مستفعلن

وأكثر نماذج هذا البحر مخبونة الضرب كقول الشاعر المعاصر:

لملمِ الضوء يا قمرْ
وامضِ عن مصرَ في خَفَرْ

وبنو الريف ساهرو
نَ وما أطيبَ السَّهَرْ

تَخِذوا ضوءكَ الأبا
رِيقَ والكاسَ والوَتَرْ

٦ – العروض الرابعة المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المخبون المقصور.

---

(١) جاءت العروض في البيت الأول مشعثة على وزن (مَفْعولْ) لتتساوى مع الضرب وهذا هو التصريع. (المعد)

الخبن: حذف الثاني الساكن.

القصر: حذف ساكن السبب الخفيف في (مُسْتَفْعِ لُنْ) وإسكان ما قبله فتصبح التفعيلة (مُسْتَفْعِلْ) وتنقل إلى (مَفْعولن) ثم تصاب بالخبن فتحذف فاؤها وتصبح (مَعُولن) وتنقل إلى (فعولن).

كـــلُّ خَـــطْـــبٍ إن لـــم تـــكـــو

نـوا غـــضـــبـــتم يســـيـــرُ

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن

فـــاعـــلاتن فَـــعـــولن

جوازات الخفيف

يعتريه (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن وهو حسن ويدخل في كل أعاريضه وضروبه فتتحول (فاعلاتن) إلى (فَعِلاتن).

مثل قول الشاعر:

ليس من مـــات فـــاســـتـــراح بمَيْتٍ

إنّمـــا الـمَـــيْتُ مَـــيّتُ الأحـــيـــاءِ

كذلك يجوز الخبن في (مستفعلن) فتصبح (مفاعلن).

ويعتريه أيضاً الكفّ وهو حذف السابع الساكن في (فاعلاتن) فتصبح (فاعلاتُ) وهو صالح ومنه قول ابن المعتز:

طـال وجـــــدي ودامـــــا

وفـنـيـتُ ســـقـــامـــا

اكـــل الـــلـــحـــمَ مـــنّـــي

وأذاب الـعـظـامـــا

ومنه قوله:

مـــــــا يضـــــــرّ خـلـيّـــــــاً

لو شـــفى مـــســـتـــهـــامـــا

نظم الصفي الحلي:

يا خـــفـــيـــفـــاً خـــفّتْ به الحـــركـــاتُ

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن فـــاعـــلاتُ

نظم الشهاب:

خـفّ حَـــــمْلُ الـهـــــوى عـلـينـا ولـكـنْ

ثَـقّـلـتْـــــــه عـــــــواذلٌ تَـتَـــــــرنّـمْ

فـــاعـــلاتن مـــســـتـــفـــعلن فـــاعـــلاتن

(ربّنـا اصــــرفْ عنّا عـــــذابَ جــــهنّمْ)

****

دائرة المشتبه

بحر المضــــارع

أجزاؤه

(مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) مكررة مرتين في شطرين، ولكنه مجزوء وجوباً وله عروض واحدة صحيحة وضرب مماثل ومثاله:

دعـــــــــاني إلـى ســــــــعـــــــــادِ

دواعــي هـوى ســــــــعــــــــــادِ

دعـــــانيـــــــا/لـى ســـــعـــــادِ

دواعــي هَــ/ـوى ســـــــعـــــــادِ

مـــــفـــــاعــــيلُ فـــــاعـــــلاتن

مـــــفـــــاعــــيلُ فـــــاعـــــلاتن

ومنه قول الشاعر:

وقــــــــد رأيتُ الـرجـــــــــالا

فـــــمـــــــا أرى مـــــثـل زيـدِ

مـــــفـــــاعـلن فـــــاعـــــلاتن

مـــــفـــــاعـلن فـــــاعـــــلاتن .

ويلاحظ أن مفاعيلن يجيء مرة مكفوفاً (مفاعيلُ) ومرة مقبوضاً (مفاعلن) ولكن الكف والقبض يجريان على سبيل المعاقبة إذا حصل أحدهما لم يحصل الآخر ولا يصحّ أن تخلو منهما التفعيلة.

الصفيّ الحليّ:

تُـعـــــدّ المـضـــــارعـــــاتُ

مـــــفـــــاعــــيلُ فـــــاعـــــلاتُ

الشهاب:

إلـى كَـمْ تُـضـــــــارعــــــونـا
فـــــتىً وجــــهُـــه نـضـــيــــرُ

مــــفــــاعـــيلُ فــــاعـــلاتن

(ألَـــمْ يــــاتِـــكُـــمْ نـــذيــــرٌ)

****

دائرة المشتبه

بحر المقتضب

أصله في الدائرة (مَفْعولاتُ مستفعلن مستفعلن) مكررة مرتين ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءاً.

وله عروض واحدة مطوية تصير فيها (مستفعلن) إلى (مُسْتَعِلُن) وتحول إلى مساويتها (مُفْتَعِلُن) وضربها مماثل.

الطيّ: حذف الرابع الساكن ومثاله:

اقــــــبلتْ فـــــــلاح لـهـــــــا

عــــــارضــــــانِ كــــــالبَــــــرَدِ

اقــــــبلتْ فَـ/ـلاح لـهـــــــا

عــــــارضــــــانِ / كــــــالبَــــــرَدِ

فــــــاعــــــلاتُ مُــــــفْــــــتَــــــعلن

فــــــاعــــــلاتُ مُــــــفْــــــتَــــــعِلُنْ

وفي حشوه تغيير من (مَفْعولاتُ) التي تطوى إلى (مَفْعلاتُ) وتنقل إلى (فاعلاتُ).

وبين الخبن والطيّ في (مفعولاتُ) معاقبة يحصل احدهما فقط، والخبن حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة (معولاتُ)، وتنقل إلى (فعولاتُ).

اتـانـا مــــــبــــــشّــــــرنـا

بـالـبــــــيــــــان والـنُّذُرِ

اتــانـا مُ/ بَـشّــــــرنـا

بـالـبــــــيــــــان/ والـنّذر

فــــــعــــــولاتُ مُــــــفْــــــتَــــــعِلُنْ

فــــــاعــــــلاتُ مُــــــفْــــــتَــــــعلن

الصفيّ الحليّ:

اقـــتـــضـبْ كـــمـــا ســـالـوا

فـــاعـــلاتُ مُـــفْـــتَـــعلُ

الشهاب:

اقـــتـــضـبْ من وشـــاة هـوًى

مـن سـنـاكَ حـــــــاولَــهـم

مَـــفْـــعـــولاتُ مُـــفْـــتَـــعلن

(كـلّمـــــا أضـــــاء لـهـم)

****

دائرة المشتبه

بحر المجتث

أصله في الدائرة (مُسْتَفْعِ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن) مكررة مرتين، ولكنه مجزوء وجوباً وله عروض واحدة صحيحة وضربها مماثل:

هل مُسْعِدٌ لبكائي
بِعَبْرةٍ أو دعاءِ
مستفع لن فَعِلاتن
مفاعلن فَعِلاتن

البطن منها خميصٌ
والوجه مثل الهلالِ
مستَفْعِ لُنْ فاعلاتن
مستفع لن فاعلاتن

ويقع في هذا بحر الخبن في جميع أجزائه ويقع فيه أيضاً الكفّ وهو حذف السابع الساكن:

ما كان عطاؤهنَّ
إلا عِدَةً ضمارا
ما كان ع/طاؤهنْ
إلا عِد/ةً ضمارا
مُسْتفعِلُ فاعلاتُ
مستفعلُ فاعلاتن

ووقوع الخبن والكف هنا على سبيل المعاقبة فكفّ مستفعلن أول الصدر بحذف نونها يوجب بقاء ألف فاعلاتن التي بعدها في العروض، والعكس صحيح: فتبقى نون

مستفعلن فتخبن فاعلاتن التي هي العروض، وتكف فاعلاتن التي هي العروض فلا تخبن مستفعلن أول العجز.

ويجوز التشعيث في ضربه فتصير به (فاعلاتن) (فالاتن)، وتحول إلى (مَفْعولن). (التشعيث حذف أول الوتد).

الصفي الحلي:

إنْ جُـــــــدْتِ الحــــــــركــــــاتُ

مـــــســــــتـــــفعِ لُنْ فـــــاعـــــلاتْ

الشهاب:

اجْـــــــثثْ من عـــــاب تَغْـــــرا

فـــــيـــــه الجُـــــمـــــان النظيمُ

مـــــســــــتـــــفعِ لُنْ فـــــاعـــــلاتن

(وَهْـــو الـــعـــلـــيّ الـــعـــظـــيـــمُ)

****

دائرة المشتبه

تشمل دائرة المشتبه ثمانية بحور، أي نصف البحور العربية، والبحر الأساس فيها هو السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ) فإذا بدأنا من السبب الخفيف الثاني في التفعيلة الأولى حصل لدينا وزن مهمل نصّه (تَفْعِلُن مُسْ – تَفْعلن مَفْ – عولاتُ مُسْ) وينقل إلى (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن)، وإذا بدأنا من الوتد في التفعيلة الأولى حصل لدينا (عِلُنْ مُسْتَفْ – عِلُنْ مَفْعو – لاتُ مُسْتَفْ)، أي (مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن) وهو وزن مهمل أيضاً.

وإذا بدأنا من التفعيلة الثانية حصل لدينا المنسرح (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) وإذا بدأنا من السبب الثاني في التفعيلة الثانية حصل لدينا بحر الخفيف:

(تَفْعلن مَفْ – عولاتُ مُسْ – تَفْعِلُنْ مُسْ) أي (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن).

وإذا بدأنا من الوتد في التفعيلة الثانية حصل لدينا المضارع (مفاعيلن فاعلاتن).

وإذا بدأنا من التفعيلة الثالثة كان لدينا (مفعولاتُ مستفعلن) وهو بحر المقتضب.

وإذا بدأنا من السبب الثاني فيها حصل لدينا (عولاتُ مُسْ – تَفْعِلُنْ مُسْ) وهو (مستفعلن فاعلاتن) أي بحر المجتث.

****

دائرة المتفق

بحر المتقارب

أجزاؤه

(فعولن) مكررة ثماني مرّات في شطرين.

تشكيلاته

له عروضان وستة أضرب أي ست تشكيلات.

١ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها المماثل:

وقِفْ حـــاســـراً تحت ضـــوء النجـــومِ
عـلـى ربـع تـلـك الـطـلـول الأبـيّــــــــه

فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن
فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن

٢ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثاني المقصور:

القصر: حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله.

ويـاوي إلـى نســــــوةٍ بـائـســــــاتٍ
وشُـــعثٍ مـــراضـــيعَ مـــثـل الـســـعـــالْ

فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن
فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولْ

٣ - العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الثالث المحذوف:

الحذف: حذف السبب الخفيف من (فعولن) فتصبح (فَعو) وتنقل إلى مساويتها (فَعَلْ).

وها نحن جـــرحـــان طِبّ الهـــوى[1]
جـــــفـــــانا وزفّ المآسي لـنـا
فــعـــولن فــعـــولن فــعـــولن فَــعَلْ
فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فَـــعَلْ

٤ – العروض الأولى الصحيحة التامة وضربها الرابع الأبتر:

البتر: حذف السبب الخفيف وساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصير التفعيلة (فَعْ) وتضاف إلى التفعيلة التي سبقتها فتصبح مفاعيلن:

خليليّ عـــوجـــا على رسم دارٍ
خلتْ من سليـــمى ومن مَـــيّـــهْ
فــعـــولن فــعـــولن فــعـــولن فــعـــولن
فـــعـــولن فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن

٥ – العروض الثانية المجزوءة المحذوفة وضربها الأول المماثل:

قـــــضـى الـلـه بـالـحـبّ لـي
فَـــصـــبـــراً على مـــا قـــضى
فـــعـــولن فـــعـــولن فَـــعَلْ
فـــعـــولن فـــعـــولن فَـــعَلْ

ويجوز عندي أن يكون ضرب المجزوء مقصوراً على وزن (فَعولْ) كما يلي:

رفـــيـــقي تـعـــالَ لنَـنْـــشَـ
ـــقَ رجـــعـــيّـــةَ اليـــاســـمينْ

٦ – العروض الثانية المجزوءة المحذوفة وضربها الأبتر:

تـعـــفّـفْ ولا تـبـــتـــئـسْ
فـــمـــا يُـقْـضَ يـاتـيـكـا
فـــعـــولن فـــعـــولن فَـــعَلْ
فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن (فـــعـــولن + فَعْ)

(١) جاءت العروض هنا محذوفة على وزن (فَعَل) لتتساوى مع الضرب وهذا هو التصريع. (المعد)

التغييرات في حشو المتقارب

١ - يعتريه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصبح التفعيلة (فعولُ) وهو حسن شائع في البحر ومثاله:

ونـغـــــــدوَ انـشــــــــودةً لـلـفـنـا

٢ - ويعتريه الخرم وهو إسقاط حركة في ابتداء وتده فتصير التفعيلة (عولن) وتنقل إلى مساويتها (فَعْلُن).

لا تـبـكِ لـيـلـى ولا مـــــــيَــــــــه

فَـــعْلن فـــعـــولن مـــفـــاعـــيلن

ملاحظة

يجوز في أعاريض المتقارب جميعاً أن تكون العروض صحيحة تامة أو محذوفة كقول الشاعر وقد جمع بين العروضين:

وأُغـــضي الجـــفـــونَ إذا مـــا بدتْ
وأُكْـني إذا قـــيل لي سَــــمِّـــهـــا
أداري الـعـــيـــون واخـــشى الرقـــيبَ
وارصـــد غـــفـلة قَـــيِّـــمـــهـــا

الصفي الحلي:

عن المتـــــقـــــارب قـــال الخـلـيـلُ

فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولُ

الشهاب:

تـقـــــاربْ وهـاتِ اســـقِـني كـــاسَ راحٍ
وبـاعـــدْ وُشـــاتَكَ بعـــد الـســمـــاءِ

فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن فـــعـــولن

(وإنْ يـســتـغـيـثـوا يُـغـاثوا بمـاء)

(سورة الكهف): وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوي الوجوه.

****

دائرة المتفق

بحر المتدارك

هذا البحر هو الوحيد الذي لم يذكره الخليل بن أحمد في عروضه، وإنما زعموا أن قد استدرك به الأخفش ويُسمّى المحدث والخَبَب وركض الخيل، وله عروضان وأربعة أضرب، وتفعيلاته (فاعلن) مكررة ثماني مرات كل أربع في شطر.

تشكيلاته

١ - العروض الأولى السالمة وضربها الواحد السالم:

جـــاءنا عـــامــرٌ ســـالماً صـــالحـــاً

بعـــد مـــا كـــان مـــا كـــان من عـــامـــرِ

لـم يدع من مـــضى للذي قـــد غـــبـــرْ

فـــضلَ علـمٍ ســـوى اخـــذه بالأثرْ

فـــاعلـن فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن

فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن

٢ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الأول المماثل:

قِـــفْ عـــلـــى دارهـــم وابْـــكـــيَـــنْ

بـــين أطـــلالـــهـــــــــا والـــدِّمَـــنْ

فـــــاعلـن فـــــاعلـن فـــــاعلـن

فـــــاعلـن فـــــاعلـن فـــــاعلـن

٣ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثاني المجزوء المخبون المرفّل:

الخبن: حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة (فَعِلُن).

الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع (فَعِلن تُنْ) وتنقل إلى مساويتها (فَعِلاتن) ويصبح الوزن كما يلي:

دارُ سُعْدى بشحْرِ عُمانِ[1]
قد كساها البِلى المَلَوانِ

فاعلن فاعلن فَعِلاتُنْ
فاعلن فاعلن فَعِلاتن

الملوان: الليل والنهار.

٤ - العروض الثانية المجزوءة الصحيحة وضربها الثالث المجزوء المذيّل والردف ملازم له:

التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فتتحول (فاعلن) إلى (فاعلنْ نْ) وتنقل إلى مساويتها (فاعلانْ).

الردف: حرف المدّ الذي يكون قبل الرويّ ولا فاصل بينهما، واواً أو ياء أو ألفاً.

هذهِ دارهم اقفرتْ
ام زبورٌ محتْها الدهورْ

فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلانْ

الزبور: الكتاب الذي أنزل على داود.

المتدارك المخبون

من المتدارك وزن مخبون كله بتفعيلاته جميعاً، والأرجح أنه هو المقصود بالاسم (الخبب) و(ركض الخيل) لأن وقعه يشبه وقع أقدام الخيل وهي تجري:

يا ليلُ الصبُّ متى غدُهُ؟
اقيامُ الساعة موعدهُ؟
رقد السُمّار وأرّقَهُ
أسَفٌ للبين يردّده

(١) جاءت العروض هنا مخبونة مرفّلة على وزن (فَعلاتن) لتتساوى مع الضرب وهذا هو التصريع. (المعد)

فـــــــــــبـكـاه الــنـجـم ورقّ لــهُ
ممّا يــرعـــــــاه ويـرصـــــــــده
فـــــعلن فـــــعلن فـــعلن فــــعلن
فــــعلن فـــعلن فـــــعلن فـــعلن

ومنه للإمام عليّ:

حــــقّــاً حــــقّــاً حــــقّــاً حــــقّــا
صِـدْقــاً صـــدقـــاً صــــدقـــاً صـــدقـــا
إنّ الـدنـيـــــا قــــــد غـــــــرّتـنـا
واســـــتـــهـــوتْنا واســـتـلهـــتْنا
لـسـنـا نـدري مــــــا قـــــــدّمـنـا
إلا انّـا قــــــــد فـــــــــــرّطـنـا
يـا ابـنَ الـدنـيــــا مــــهــــلاً مــــهـــلا
زِنْ مـــــــــــا يـاتــي وزنــاً وزنــا

ويلاحظ أن الأبيات الأولى كان ضربها مخبوناً (فَعِلُنْ) بتحريك العين، بينما أبيات الإمام علي كان ضربها مقطوعاً والقطع حذف الخامس الساكن وتسكين ما قبله فتصير التفعيلة (فاعلْ) وتُنقل إلى مساويتها (فَعْلُنْ).

ولا يجوز أن يجيء المخبون والمقطوع في ضرب واحد.

ملاحظة

ترد التفعيلة (فاعلْ) في وزن الخبب في الشعر المعاصر كما في البيت التالي:

الشارع مهجورٌ تُعول فيه الريح

وهي مستعملة كثيراً في الشعر الحرّ وقد أجازها النقاد على اعتبار أنها شاعت، وهذه التفعيلة تردّ الخبب إلى وزنه المتدارك الأصلي مع حذف نونها، ولم يستعملها العرب.

نظم الصفي الحلي:

حَـــركـــاتُ الـمُـــحْـــدَثْ تـنـتـــقلُ

فَـــعلن فـــعلن فـــعلن فـــعلن

نظم الشهاب:

داركْ قـــلـبـي بـلَـمـى ثَـغْـــــــــرِ

في مَـــبْـــســـمـــه نَظْمُ الجـــوهرْ

فـــعلنْ فـــعلن فـــعلن فـــعلن

(إنّـــا اعـــطـــيـــنـــاكَ الـــكـــوثـــرْ)

****

دائرة المتفق

أصل الدائرة المتقارب: (فعولن فعولن فعولن فعولن)، وقد وضعها الخليل للمتقارب وحده واستنبط الأخفش المتدارك منها على مازعموا، فإذا بدأنا من السبب الخفيف نتج لدينا (لنْ فعو – لنْ فعو) وهي تقابل بحركاتها وسكناتها (فاعلن فاعلن) وهي تفعيلات المتدارك.

****

الشعر الحرّ

هو شعر تتعدد أطوال أشطره ويمتزج فيه العروض والضرب فيختم كل شطر منه بقافية وإن كان كثير من الشعراء المحدثين قد نبذوا القافية نهائياً قياساً على الشعر الغربي، فشعرهم الحر مرسل، والشاعر في الشعر الحرّ يملك الحرية على أن يورد العدد الذي يشاؤه من التفعيلات في الشطر الواحد دونما قيد ولا شرط، فإذا نظم الشاعر قصيدة من الرمل الصحيح السالم من التغيير جرت على النحو التالي مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

وضرب القصيدة الحرة يجوز أن يكون منوعاً فيجمع ضروباً مختلفة من الضروب الواردة في القصائد الخليلية ذات الوزن الواحد فيجمع بين (فاعلن، وفاعلاتن) في الرمل مثلاً فيقول:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلانْ

لأن هذا الجمع جائز في الشعر الحرّ.

بحور الشعر الحرّ

يجوز نظم الشعر الحر من ثلاثة أنواع من البحور الستة عشر الواردة في العروض العربيّ:

١ - البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار التفعيلة مرتين أو ست مرات أو ثمانياً، وهذه هي:

الكامل شطره: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

الهزج شطره: مفاعيلن مفاعيلن.

الرجز شطره: مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

المتقارب شطره: فعولن فعولن فعولن فعولن.

المتدارك شطره: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن.

ومنه الخبب شطره: فعلن فعلن فعلن فعلن.

ويلاحظ أن مجزوء الوافر وزن صاف لأنه يتألف من تفعيلة واحدة:

مفاعلتن مفاعلتن

ولذلك تنطبق عليه قواعد البحور الصافية.

٢ - البحور الممزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، وهما بحران اثنان:

السريع شطره: مستفعلن مستفعلن فاعلن.

الوافر شطره: مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

ومن هذا أيضاً كل ما أصاب ضربه تغيير من البحور الصافية (علة) مثل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مفعولن

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ويجوز للشاعر الحر أن يجمع ضروب الوزن الواحد في قصيدته الحرة إلا ما يأباه الذوق وتنبو عنه الموسيقى الإيقاعية للوزن.

٣ - البحور التي تكون فيها الوحدة تفعيلتين لا واحدة

وهما الطويل، والبسيط، فيكون الشعر الحر من الطويل كما يلي:

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والوحدة هنا تفعيلتان لا واحدة، ولو كررنا إحداهما فحسب لخرجنا إلى المتقارب أو الهزج.

والبسيط مماثل للطويل في هذه القاعدة فنقول:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ولا فرق بين الوحدتين، «مستفعلن فاعلن» و«مستفعلن فعلن» في هذه الحالة.

ملاحظة

دعا طائفة من الشعراء إلى شيء سموه بالشعر الحرّ في العقد الرابع من هذا القرن وقصدوا بالشعر الحرّ عدم التقيد بوزن واحد في القصيدة الواحدة وإنما يعمد الشاعر إلى مزج البحور كلها، ذلك مع عدم الخروج على وجود الشطرين في القصيدة الواحدة، وهذا نموذج من شعر أحمد زكي أبي شادي:

الحُـــــسْنُ وَحْـــــدتــه تجلُّ

وإنْ تَـنَــوَّعَ أو تـــبــــــــايَــنْ

فله الجلالــة

(مجزوء الكامل)

وللمـــحـــبّين اشـــواقٌ وتـقـــديسُ

هيــهــات يحــصــرها داعٍ إلى حَـصْــرِ

(البسيط)

فـــــالحُـــــسْن سلـطـان

والجـــــوهـر الاســـــمى

لا قـــســـمـــةُ المظـهـــر

مـــهـــمـــا ازدهى وغـــلا

(الكامل)

وكانما الأزهار ايضاً قد حَنَنَّ إلى التناظرْ

(الكامل)

وقد مـاتت هذه الدعوة في مـهدها فلم يستـجب لها أحـد إلا شعـراء قليلون استعملوها في قصيدة واحدة ثم نبذوها، ومنهم الشاعر أبو ريشة فقد وردت في ديوانه قصيدة عنوانها «الخزان الأكبر» جاء فيها:

يـا قـطـعـــةُ من روحـيَ الحَـــرَى

أراكِ لا تـدريـن مـــا مَـــرّا

(الرجز)

مــن انــت رُدّي عــلــى ســـــــــؤالــي
ولا تحــــــدّي مــــــدى خـــيـــــالـي

(مخلّع البسيط)

اتــنــكـريــنــي وتــعــــــرفـــــيــنـي
وتـســـــــاليـنـي وتمـنعـــــيـنـي

(الكامل)

لا بـدّ ان يــحــنـو عـلـيّ الـزمــــــــانْ
وان تـلاقـــــيـنـي بـفـــــيـض الحـنـانْ
عـــينان ســـوداوان وحــشـّــيــتـــانْ

(السريع)

وقد سمّوا هذا الشعر باسم «مجمع البحور» لأنه يجمع البحور كلها، ولا علاقة لهذا الشكل بشكل الشعر الحر الذي يستعمل وزناً واحداً في القصيدة الواحدة.

****

البنـــــد

هو شعر ذو أشطر غير متساوية الطول يقوم على أساس التفعيلة خلافاً لبقية الشعر العربي القديم.

وهو شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربي، فلا تختتم أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذي يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه، وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذي يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية.

والفرق بين الشعر الحر والبند أن الأول يقوم على وزن واحد في القصيدة الواحدة ويحافظ على وحدة الضرب بينما يقوم البند على وزنين متداخلين يخرج فيهما على وحدة الضرب باستعمال ضربين (فاعلاتن) و(فاعلاتان) من الرمل و(مفاعيلن) و(فعولن) من الهزج، وفيما يلي نموذج من خطة الوزن في البند:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن مفاعيلُ

مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتان

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ

☼☼☼☼

نص من بند أبي الخلفة (في مدح الإمامين موسى الكاظم ومحمد الجواد)

ايها اللائمُ في الحبِّ

دعِ اللومَ عنِ الصبِّ

....

....

اهل تعلم ام لا ان للحبِّ لذاذاتٍ

وقد يُعْذَر لا يُعذل من فيه غراماً وجوىً ماتَ

فذا مذهبُ ارباب الكمالاتِ

فدعْ عنكَ من اللوم زخاريفَ المقالاتِ

فكم قد هذّب الحبُّ بليدا

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صَهْ فما بالكَ اصبحتَ غليظَ الطبعِ لا تعرف شوقا

لا ولا تُظهر توقا

لا ولا شِمْتَ بلحظيكَ سنا البرقِ اللموعيِّ إذا أومضَ من جانب أطلالِ

خليطٍ عنكَ قد بانَ

وقد عرّسَ في سفح ربى البانِ

إلى أن يقول:

لو ترانا كلّ من يُبدي إلى صاحبه العَتْبَ

ويُسدي فَرْطَ وَجْدٍ كامنٍ أَظْهره القلبُ

لاصبحتَ مِنَ الغيرة في الحيرة حتى جئتَ لي من خجلٍ تبدي اعتذارا

ولاعلنتَ بحبّ الشادن الأهيف سِرّاً وجِهارا

مثلَ إعلاني بمدحي للإمامينِ الهمامينِ الرضيّينِ الزكيّينِ التقيّينِّ الصفيّينِ الوفيّينِ

مَنِ اختارهما الله مِنَ الخَلْقِ

ومَنْ شانُهما الصدقُ

بلِ الرفقُ

هما السرّ الحقيقيُّ

هما المعنى الدقيقيُّ

هما شمسا فخارٍ حلّقا في دارة المجدِ

هما عَيْبة علمٍ ما له حدُّ

فاسماؤهما قد كُتبتْ في جبهة العرش بلا ريبِ

هما قد طُهّرا في الذكر من رجسٍ ومن عيبِ

بلى قد أُودعا سرّاً من الغيبِ

....

حكى جودهما الودقُ

إذا جاد على الروضة تحدوه النعامى

رفعَ اللهُ على هام الثريّا لهما قَدْراً وفخراً ومقاما

ليت شعري هل يضاهي فضل موسى الكاظِم الغيظِ

بعلمٍ أو بحلمٍ أو بزهدٍ أو بمجد

ونَداه قد حكى البحر طغى من لجّة الفيضِ

هو القاطعُ والصادع والبارع والضارع حَذاً خشية اللهِ.

****

علم القافية

تعريف القافية عند الخليل بن احمد أنها آخر ساكنين في آخر البيت مع المتحرك الذي قبلهما، وقد تكون القافية كلمة واحدة مثل قول الشاعر شوقي:

من اي عـــهــــدٍ في القــــرى تـتــــدفَقُ
وبـــايِّ كــفٍ فـــي المــدائــن تــغـــــــــدقُ

وقد تكون القافية بعض كلمة كما في قول الشاعر علي محمود طه:

حــــتى إذا حــــان الرحـــيل هتــــفت بي
فـــوقـــفتُ واســــتـــبـــقتْ خطاكَ نواظري

فالقافية هنا هي الحروف (واظري) في الكلمة الأخيرة. وقد تكون القافية كلمتين كما في قول امرئ القيس:

مِكرٍّ مِـــفـــرٍّ مـــقـــبلٍ مُـــدبرٍ مـــعـــاً
كـــجلمـــود صـــخـــرٍ حطّه السـيلُ من علِ

فالقافية كلمتا (من عل)

وقد تكون القافية كلمة وجزء من كلمة اخرى كقول الشاعر عبداللطيف الكمالي:

إن كـــفكفـــتُـــه يدي جـــادت بـه كـــبـــدي
دمـــــاً يـجـــــاريه في ذوب الـفـــــؤاد دمُ

فالقافية هنا «ؤاد دم».

حروف القافية:

تتكون القافية من حروف متحركة وساكنة، وننصّ فيما يلي على أسماء هذه الحروف:

١ - الرويّ:

وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال:

لامية امرئ القيس ودالية طرفة بن العبد وميمية زهير بن أبي سلمى ونحو ذلك.

وهذا الحرف لا يكون حرف مدّ ولا هاء، مثال الهاء قول شارل خوري:

والشـــاعـــرُ الولهـــان يَرْ
وي قـلـبَـــــه مـن فـنّـهِ

فلا يقال هنا أن القصيدة هائية، بل يقال إنها نونية.

ومثال حرف المدّ قول الشاعر:

الا لـــــه دَرّكَ مـــــن
فـــتى قـــومٍ إذا وهبـــوا

فلا يقال هنا أن القصيدة واوية، بل يقال إنها بائية.

ويسمّى الرويّ مطلقاً إذا كان متحركاً كقول الشاعر القروي:

فلقـــد يرى بالروح شـــاعـــرُ امـــةٍ
مـــا لا يرى غــــيـــرُ النبيّ المرسَلِ

ويسمّى الرويّ مقيداً إذا كان ساكناً كقول أمجد الطرابلسي:

مِلْتُ إلى روضـــتي صـــبـــاحـــا
مُـــضطرمَ الفكرِ والشـــجـــونْ

٢ - الوصل:

وهو ما يتلو الرويّ من حرف مد أو هاء سواء أكان المد بالألف أو بالياء أو بالواو، فمثال الوصل بالألف قول علي محمود طه:

ها هُمُ العـــشّـــاقُ قـــد هَبْـــ
ــبُـــوا إلى الوادي خِـــفـــافـــا

ومثال الوصل بالياء قول علي محمود طه في القصيدة نفسها:

فـــجـــر ايـامـك رَقّـــا
فٌ عـلـى هـذي المحـــانـي

ومثال الوصل بالواو قول علي محمود طه نفسه:

وبـدا صـــراعك انت والـعَـــقْـلُ
ولأنتـــمـا بـحـــرٌ وإعـــصـــارُ[1]

أما مثال الهاء ففي بيت علي محمود طه:

ووقـــفـنـا لـــوداعٍ
وافـــتـــرقنا بـعـــد نـظـره

٣ - الخروج:

وهو حـرف المدّ الذي ينشـأ عن إشبـاع حـركـة الوصل (إن لم يكن الوصـل حـرف مد) ومثال الألف قول الشاعر:

تمرّ الصَّبـا صـفـحـاً بسـاكن ذي الـغـضى
ويصـــدع قلبي إن يـهبّ هبـــوبـهـــا

ومثال الياء قول الشاعر:

كـلُّ امـــرئٍ مـــصـــبحٌ في اهـلـهِ
والمـوتُ أدنـى مـن شِـــراك نـعـلِـهِ[2]

٤ - الردف:

وهو حرف مد يكون قبل الرويّ ولا فاصل بينهما، مثل قول علي الجارم:

بـــغـــدادُ يـــا دارَ الـــنـــهـى
والـفـنّ يـا بـيـتَ الـقـــصـــيـــدِ

وليس من الضروري أن يتحد حرف الردف في القصيدة، بل يكون واواً مرة وياء مرة أخرى كما في قول علي الجارم:

---

(١) تشبع حركة الضم فتصبح الكلمة في الكتابة العروضية (إعصارو). المعد

(٢) تشبع حركة الكسرة فتصبح الكلمة في الكتابة العروضية (نعلهي). المعد

أين القــــــيـــــانُ الضــــــاحكا

تُ يَمِـــــســنَ في وشـي البــــرودِ

الســــــاحـــــراتُ الفــــاتنـا

تُ النجل من هيفٍ وغـــــيـــــدِ

٥ - التأسيس:

هو الألف التي يكون بينها وبين الروي حرف، مثل قول الشاعر:

ولـكنـهـــــا لـم تـبــــالِ الـغـنـاءَ

ولا العطر واســــتــرسلتْ نـائمــــه

٦ - الدخيل:

وهو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي مثل الهمزة المكسورة في البيت السابق.

****

حروف الروي

تقع حروف الهجاء بالنسبة لجواز عدها رويّاً أو امتناع ذلك في ثلاثة أقسام:

أ – الأول: ما يصح أن يكون روياً وهو هذه الأحرف:

١ – الألف الأصلية التي هي جزء من الكلمة وتسمى المقصورة كألف (إذا ومتى ومضى وعصى وحبلى)، ومنه مقصورة ابن دريد حيث يقول:

من ظلمَ الناس تحاشَوْا ظلمَهُ
وعزّ فيهم جانباه واحتمى
والناس كلاً إن بحثتَ عنهمُ
جميع أقطار البلاد والقرى
عبيدُ ذي المال وإن لم يطمعوا
من عمره في جرعةٍ تشفي الصدى

فإن الشاعر في هذه الأبيات قد عدّ الألف حرف روي بدليل أنه لم يلتزم قبلها حرفاً يجعله الروي، ولو فعل الشاعر ذلك لكان أجمل في السمع ولكن هذا التساهل مقبول ما دام قد سُمع من العرب.

٢ – الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها كياء القاضي وينقضي ويشتكي، وتلحق بها مثلها ياء النسب المخففة مثل: مصريٌ وهنديٌ، وعلى اعتبار هذه الياء روياً قول عمر بن أبي ربيعة:

وقضى الأوطار منها بعدما
كادت الأوطار ان لا تنقضي
وارعوى عنها بصبرٍ بعدما
كان عنها زمناً لا يرعوي

كلمــــــــا قلتُ تناسى ذكـــــــرهــا

راجـع الـقـلـب الـذي كـــــــــان نَسـي

وهذا نادر، والشائع عدم الاعتداد بهذه الياء والتزام حرف آخر يسبقها ويقويها.

٣ – الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها كواو يسمو ويصفو.

٤ – الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها مثل وَجُهَ ومشابه، فإن سُكّن ما قبل الهاء أصلية كانت أو زائدة لم تكن إلا روياً كقول الشاعر:

قِسْ بالتـجـارب اعـقـابَ الأمـور كـمـا

تقـيـس بالنعل نعـلاً حين تحـذوهـا

امـوالنا لذوي الميـراث نجـمـعـهـا

ودُورنـا لخـراب الموت نبنيـهـا

٥ – تاء التأنيث ساكنة ومتحركة مثل: لاحت وبنيّتي ورفيقتي، ومنه قول الشاعر:

الحـمـدُ لله الذي اسـتـقلّتِ

بإذنه السـمـاء واطمـأنّتِ

ومن التاء المتحركة قول الشاعر أبي النجم العجليّ:

اقـول إذ جـئنَ مـدبّجـاتِ

مـا اقـربَ الموتَ من الحـيـاةِ

٦ – كاف الخطاب مثل يحبّك، ولكن الأحسن عدم عدّ هذه الكاف حرف رويّ بل يلتزم قبلها حرف كما في قول الشاعر علي محمود طه:

أيـهـا الشـاعـر الكئـيب مـضى اللّيْـ

ـلُ ومـا زلتَ غـارقـاً في شـجـونكْ

مـسلمـاً راسكَ الحـزين إلى الفِكْـ

ـرِ وللسـهـد ذابلاتٍ جـفـونك

وَيَدُ تُمـسك اليـراعَ واخـرى

في ارتعـاشٍ تمرّ فـوق جـبـينك

٧ - الميم إذا سبقتها الهاء أو الكاف والأحسن في هذه أيضاً ألا تعد روّياً وإنما يلتزم الشاعر قبلها حرفاً يكون هو الروي، ومن هذا قول الشاعر:

لبـــيّكمـــا لبـــيكمـــا
هـــانـــذا لـــديـــكـــمـــا

حيث التزم حرف الياء روياً قبل الكاف والميم.

إن هذه الأحرف السبعة التي مر ذكرها يمكن أن تكون روياً بحيث تبنى عليها القصيدة.

ب - الثاني: ما لا يصح أن يكون روياً، وهو كما يلي:

١ - الألف والواو والياء والهاء في غير الحالات السابقة.

فمن ذلك هاء التانيث التي لا تصلح أن تكون روياً، بل يلتزم الشاعر قبلها حرفاً كما في قول ديك الجن:

انتِ حـــديثي في النوم واليَـــقَظَه
اتعـــبتُ مما اهذي به الحَـــفَظَه
كم واعظٍ فـــيكِ لي وواعظه
لو كنتُ ممن تنهـــاه عنكِ عظه

فقد أبى الشاعر أن يعتبر الهاء روياً وإنما التزم قبلها الظاء، ومن ذلك هاء الضمير فهي لا تصلح أن تكون روياً، وقد التزم المعري قبلها الدال في قوله:

كم صـــائنٍ عن قُـــبْلةٍ خـــدَّهُ
سُلِّطتِ الأرضُ على خـــــدِّهِ
وحـــاملٍ ثقلَ الثـــرى جـــيده
وكـــان يشكو الضـــعفَ من عِـــقدِهِ

فالهاء هنا ليست روياً لتحرك ما قبلها.

والهاء التي لا تصلح للروي وإنما يلتزم الحرف الذي يسبقها تسمّى وصلاً كما مر بنا ومثلها في ذلك الألف والياء والواو، ومثال هاء الوصل قول البهاء زهير:

يا حـــيـــرةَ الـصـبَ الـذي
لم يدرِ بعـــدكِ مـــا احـــتـــيـــالُهْ
انتِ الحـــيـــاة ومـن تُـفـــا
رقُـــهُ الحـــيـــاةُ فكيف حـــالـه؟

ومثال وقوع الألف وصلاً قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكاً:

فلمّـــا تفـــرّقنا كـــأنّي ومـــالكاً
لطول اجـــتـــمـــاعٍ لم نبت ليلةً مـــعـــا
فـتًى كـان أحـيـا من فـتـاةٍ حـيـيّـةٍ
واشـــجـعَ من ليثٍ إذا مـــا تمنّـعـــا

ومثال وقوع الياء وصلاً قول امرئ القيس:

ويوم دخلتُ الخـــدرَ خـــدر عُنَيْـــزةٍ
فـــقـــالت لكَ الويلاتُ إنك مُـــرْجلي
أفـــاطمُ مـــهـــلاً بعض هذا التـــدلّلِ
وإنْ كنتِ قـــد أزمـــعتِ صـرمي فـاجـملي

ومثال وقوع الواو وصلاً قول أبي العتاهية:

جـــدّوا فـــإن الأمـــر جـــدُّ
وله أعـــدّوا واســـتـــعـــدّوا
لا تـغـــفـــلَنْ فـــإنمـا
آجـــالـكـم نَـفَسٌ يُـعَـــدُّ
وحـــوادث الـدنـيـــا تَـرو
حُ عـلـيـكـمُ طـوراً وتـغـــدو

٢ – التنوين بأنواعه ونون التوكيد الخفيفة، فهذه بمجموعها لا تعتبر حرف روي وإنما يلتزم الشاعر حرفاً قبلها.

ومن المعروف أن التنوين في القافية يحذف في حالتي الرفع والجر ويقلب ألفاً عند النصب، أو يحذف أيضاً كما في بعض اللهجات، أما تنوين الترنم أو تنوين الإنشاد، والتنوين الغالي فهي لا تعد روياً بل يلتزم حرف قبلهما كما في قول جرير:

أقلّي اللومَ عـــــاذلُ والعـــــتـــــابنْ

وقـــولي إن أصـــــبتِ لقـــد أصـــــابنْ

ج – الثالث: ما لا يكون إلا روياً وهو بقية حروف الهجاء.

****

ألقاب حركات القافية

للقافية ست حركات تسمى بالمجرى والنفاذ والحذو والإشباع والرسّ والتوجيه. وهذه الحركات لازمة، أي أنها حين تقع في القافية وجب أن تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة.

١ – المجرى: وهو حركة الروي المطلق (المتحرك)، ومثاله قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

يا قلب صبراً فإنه سَفَهٌ
بالمرء أن يستفزّه الجَزَعُ
ما إن أردنا وصالَ غيرهمُ
ولا قطعناهم كما قطعوا

ومثال المكسور قول أبي القاسم الشابي:

نحن نحيا كالطير في الأفق السا
جي وكالنحل فوق غضّ الزهورِ
لا نرى غيرَ فتنة العالم الحَيْ
يِ، وأحلامِ قلبها المسحورِ

ومثال المفتوح قول أبي القاسم الشابي:

قد رتعنا مع الحياة طويلا
وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالي حفاةً
في شعاب الزمان حتى دمينا

٢ – النفاذ: وهو حركة الوصل إذا كان هاء، وعن هذه الحركة ينشأ الخروج، مثال الفتح قول بلند الحيدري:

يمشي الشـــتـــاء بغـــرفـــتي

مـــتـــعـــثـــراً بظلامـــهـــا

والدفء مـــشلول القـــوى

جـــاثٍ على أقـــدامـــهـــا

فإذا كانت الهاء روياً لا وصلاً لم تكن حركتها نفاذاً وإنما هي مجرى، قال البهاء زهير:

لـــكَ ربٌّ لـــم يـــخـــبْ قـــطـ

ـطُ لـديـه مـن رَجـــــاهُ

فـــادعُـــه فـــهـــو بلا شَكْـ

ـكٍ مُـــجِـــيبٌ من دعـــاهُ

ومثال النفاذ المكسور قول صالح عبدالقدوس:

وإنَّ من أدّبتَـــه في الصـــبـــا

كـالعُـود يُسـقى الماء في غـرسـهِ

حـــتى تراه مـــورقـــاً نـاضـــراً

بعـــد الذي أبصـــرتَ من يُبـــسـهِ

ومثال النفاذ المضموم قول الشريف الرضي:

مـــررنَ غُـــدُوّاً بروض الصَّـــريـ

ـمِ، راقَ من النَّوْرِ ظُـهْـــرانُـهُ

فـــحـنَّ لإلمـامـــهم أثْلُـهُ

ومـــال إلى قُـــرْبِـهمْ بانُـهُ

٣ – الحذو: وهو حركة ما قبل الردف ويكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء وفتحة قبل الألف، فمثال المفتوح قول الشاعر:

وليس رزقُ الفـــتى من لطف حـــيلتـــهِ

لكنْ حظوظٌ بأرزاقٍ وأقـــســـامِ

ومن المكسور قول المتنبي:

وصِلينا نصلكِ في هذه الدنْـ

ـيا فإنّ المقامَ فيها قليلُ

وقد يكون الحذو فتحة إذا كان الياء والواو حرفين لينين لا حرف مد كقول الراجز يصف جرادة:

من كل سعفاء القفا والخدّينْ

ملعونة تسلخ لوناً عن لَوْنْ

٤ – الإشباع: وهو حركة الدخيل وأكثر ما تكون هذه الحركة كسرة كقول المتنبي:

ومن عرف الأيام معرفتي بها

وبالناس روّى رمحه غير راحمِ

٥ – الرسّ: وهو حركة ما قبل التأسيس كما في قول الشاعر:

ارى الحِلْم في بعض المواطن ذلّةً

وفي بعضها عزّاً يُسوّد فاعلُهْ

٦ – التوجيه: وهو حركة ما قبل الروي المقيد، ومنه قول الشاعر:

واكذبِ النفسَ إذا حدّثتها

إنّ صدقَ النفس يُزري بالأمَلْ

ومنه في قول أبي نواس:

ساءكَ الدهرُ بشيءٍ

وبما سرّكَ أكثَرْ

يا كبيرَ الذنبِ عفو الْـ

ـلَهِ من ذنبك اكبَرْ

أما إذا كان الرويّ متحركاً فليست الحركة قبله توجيهاً كما في قول المتنبي:

هَوّنْ على بصرٍ ما شقّ منظرُهُ

فإنما يَقَظاتُ العين كالحُلُمِ

ولا تشكُ إلى خَلْقٍ فـــتُـــشـــمـــتَـــهُ

شكوى الجـــريح إلى الـغـــربـان والرُّخَمِ

جاز له أن ياتي به مضموماً مرة ومفتوحاً أخرى لأنه ليس توجيهاً.

****

أنواع القافية
من حيث الإطلاق والتقييد

تسمى القافية مطلقة أو مقيدة بحسب رويها كما مر بنا، والمطلقة ستة أقسام:

١ – مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمدّ نحو قول الشاعر أحمد فتحي:

لِمَ أخلفتَ موعدي
يا حبيبي وسيِّدي
هل تناسيتَ أم نَسِيـ
ـتَ على غير مَقْصَدِ

٢ – مجردة من الردف والتأسيس موصولة بها كقول الشاعر:

تحمل أشباحنا إلى ملكٍ
نأخذ من ماله ومن أدبهْ

٣ – مؤسسة موصولة بمدّ كقول علي محمود طه:

طال انتظارك في الظلام ولم تزلْ
عيناي ترقب كلَّ طيفٍ عابرِ

٤ – مؤسسة موصولة بهاء كقول الشاعر:

هُمُ قتلوه كي يكونوا مكانَهُ
كما غدرتْ يوماً بكسرى مرازِبُهْ

٥ – مردوفة موصولة بمدّ كقول صلاح الأسير:

وارتمى العصفُ حائراً يتلوّى
في دروبٍ محفوفةٍ بالعطورِ

٦ – مردوفة موصولة بهاء مثل قول لبيد:

عَفَتِ الديارُ محلّها فمقامها
بمنىً تأبّدَ غولها فرجامها

أما القافية المقيدة فهي تقع في ثلاثة أقسام:

١ – مجردة من الردف والتأسيس مثل قول الشاعر علي محمود طه:

ما تُسرّينَ افصحي
إن في عينكِ الخبرْ
الغريبان ههنا
ليس يُجديهما الحذرْ

٢ – مردوفة كقول علي محمود طه:

او فاملأوا من زهرها اليانعِ
مجامرَ النار والقوا البخورْ
وصعّدوا في ذلة الضارعِ
انفاسكم نشوى بتلك العطورْ

٣ – مؤسسة كقول الشاعر:

وغررتني وزعمتَ أنْـ
ـنَكَ لابنٌ في الصيف تامرْ

****

أسماء القافية
مــــن حيــــث حركاتـــها

يفصل بين الساكنين في القافية – حسب تعريف الخليل – حرف متحرك واحد أو أكثر، وقد لا يفصل بينهما فاصل، والقافية بهذا الاعتبار خمسة أقسام:

١ – المترادف: وهي التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل كقول علي محمود طه:

وهـذه الأيـدي تحـــــــوط الصـــــــدورْ
كـــــانهــــا في مـــــوقفٍ للصـــــلاه
لم تـنسَ في نـزع الحـــيـــاة الغـــرورْ
ضـــــراعــــةٌ ترســـــمـــــهــــا للإلـه

٢ – المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد كقول المتنبي:

آلةُ العـــيشِ صِـــحَــــةٌ وشـــبـــابٌ
فــــــإذا ولّـيــــــا عـن المـرء ولّـى

٣ – المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان كما في قول علي محمود طه:

وهـذه الأعـينُ نـهـب العــــــفـــــــاءْ
فـي رقـــــدة الموت كـــــان لـم تَـنَـمْ
مـــحــــدّقـــاتٍ في نواحي الســـمـــاءْ
تشــــــهــــــدهـا هـذا الأسـى والألَـمْ

٤ – المتراكب: وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات كما في قول الشاعر:

يا ليـــتـنـي فـــيــــهــــا جَـــذَعْ
اخـبّ فـــــيــــــهــــــا وَاَضَـعْ

٥ – المتكاوس: وهي التي يفصل بين ساكنيها أربعة متحركات وهو نوع نادر الوقوع ومن قول أبي العتاهية:

ومن إذا ريبُ الزمان صَدَعَكْ

وهو من أبيات له يقول فيها:

إن أخاك الصدقَ من كانَ مَعَكْ
ومن يضرُّ نفسه لينفعَكْ
ومن إذا ريبُ الزمانِ صدعكْ
شتَّتَ فيكَ شملَه ليجمَعكْ

وليست هذه القوافي جميعاً من المتكاوس وإنما قافية البيت الأول (كان معك) من المتراكب بينما قافية البيت الثاني والرابع (ينفعك ويجمعك) من المتدارك، وهذا جائز في الرجز.

****

عيوب القافية

تقع في القافية معايب أحصاها العرب وعابوها على الشعراء سنذكرها فيما يلي:

١ – الإيطاء – وهو تكرار الكلمة المشتملة على حرف الرويّ لفظاً ومعنى من دون أن تفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل، ويزداد قبح هذا التكرار حين يصغر الفاصل بين اللفظين المكررين، ومثال هذا العيب قول أبي الأسود الدؤلي:

يا أيها الرجل المعلّم غيرَهُ
هلاّ لنفسكَ كان ذا التعليمُ
فهناك يُسمع ما تقول ويُشتفى
بالقول منك وينفع التعليمُ

أما إذا أعيدت القافية بلفظها مع اختلاف في المعنى فإن ذلك ليس إيطاء كما في قول محمد بن علي الهراش:

لا تصنع العُرْفَ إلى مائقٍ
فكلّ ما تصنعه ضائعُ
ما ضاع معروفٌ لدى أهلهِ
ذلك مِسْكٌ أبداً ضائعُ

وقد استثنوا من الإيطاء تكرار ما يستلذ ذكره كاسم الله تعالى واسم الرسول (صلى الله عليه وسلم) واسم حبيبة الشاعر، ومن ذلك قول الأخطل الصغير (بشارة الخوري):

أيها الأغنياء إنّ غناكم
شيّدتْه سواعدُ الفقراءِ

القصور التي تقيمون فيها

من بناها لكم سوى الفقراء

فقد كرر لفظ الفقراء لاهتمامه به وتأكيده له.

٢ – التضمين: وهو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده، وهو نوعان: قبيح وجائز، فالقبيح مثاله قول النابغة:

وهم وردوا الجفار على تميمٍ

وهم أصحابُ يوم عكاظ إنّي

شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ

شهدنَ لهم بِصدق الودّ منّي

أما ربط جزء من البيت السابق غير القافية بجزء بعده فليس تضميناً وإنما هو «تعليق معنوي» كما يسمونه، ومنه قول الشاعر:

وما وجدُ أعرابيّةٍ قذفتْ بها

صروفُ النوى من حيث لم تكُ ظنّتِ

بأكثرَ مني لوعةً غيرَ أنني

أطامنُ أحشائي على ما أجنّتِ

ولكنهم قالوا إن هذا التعليق عيب أيضاً.

٣ – الإقواء: هو اختلاف المجرى (حركة الروي) بين الضم والكسر، ومثاله قول دريد بن الصمة:

نظرتُ إليه والرماحُ تنوشُهُ

كوقع الصياصي في النسيج الممدّدِ

فـــارهبتُ عنه القـــومَ حـــتى تبـــدّدوا

وحـــتى عـــلاني حـــالكُ اللونِ اســـودُ

٤ – الإصراف: وهو اختلاف المجرى بالفتح وغيره (الكسر أو الضم) مثل قول الشاعر:

الـــم تـــرنـــي رددتُ عـــلـــى ابـــن لـــيـــلـــى

مـنـيـــحـــتَـــه فـــعـــجّلتُ الأداءَ

وقـلـتُ لشـــــــــاتـه لما اتـتـنـا

رمـــــاكِ الـلـه مـن شـــــاةٍ بـداءِ

٥ – الإكفاء: وهو اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج كالدال والطاء في قول الشاعر:

جـــــاريـةٌ مـن ضـــــبَّـــــةَ بـن أدّ

كـــــان تحت درعـــــهـــــا المنعطّ

شطّاً رُمـــــيتِ فـــــوقـــــه بشطّ

٦ – الإجازة: ويسمونها أيضاً الإجارة من الجور وهي اختلاف حرف الروي عن حرف بعيد عنه في المخرج مثل قول الشاعر:

خليليّ ســـيـــرا واتركـــا الرحلَ إنني

بمهلكةٍ والعـــاقـــبـــاتُ تدورُ

فـــبـــيناه يشـــري رحلَهُ قـــال قـــائلٌ

لمن جـــمـــلٌ رخـــوُ الملاطِ نجـــيـــبُ

وقد جاء بالراء مع الباء مع بعد مخرجهما.

٧ – السناد: وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات وهو ذو أنواع كثيرة نذكرها فيما يلي:

أ - سناد الردف: أن يجمع الشاعر بين قافية مردوفة وأخرى غير مردوفة كقول الشاعر:

إذا كنتَ في حـــاجـــةٍ مـــرســـلاً
فـــارسلْ حكيـــمـــاً ولا تُوصـــهِ
وإنْ بـابُ امـــرٍ عـليك الـتـــوى
فـــشـــاوِرْ لبـيـــبـــاً ولا تـعـصِـهِ

فالبيت الأول مردوف بالواو، أما البيت الثاني فغير مردوف. وقد وقع في هذا السناد شوقي في العصر الحديث فقال:

ســـــلامٌ كـلـمـــــا صَلَّيْـــ
ـــتُ عـــريـانـاً وفـي الـكـبـــدِ
وفـي زاويـة الـســـــجـنِ
وفـي سلسلـة الـقـــيـــدِ

ب - سناد التأسيس: وهو ان يؤسس الشاعر أحد بيتيه ويترك الآخر، مثل قول العجاج:

يـا دارمـــيَّـــةَ اسلمي ثمّ اسلمي
فـــخِنْدفٌ هامـــةُ هذا العـــالمِ

(خندف اسم قبيلة، وهامة هي السيّد).

ويروى عن رؤبة بن العجاج انه كان يقول: «لغة أبي همز العالم» يقول بهذا إن أباه لم يخطئ لأن كلمة العالم حين تهمز لا يبقى فيها تأسيس. وقد وقع هذا السناد في شعر أبي القاسم الشابي حيث يقول:

مـــذ كـــان له مَلَكٌ في الكَوْ
نِ جـمـــيلُ الطلعـةِ يعـبـدُهُ

لـولاه لمـا عـــــــــــنبتْ فـي الـكَـوْ
نِ مـــــــصـــــــادره ومــــــــواردُهُ

ج – سناد الإشباع: وهو اختلاف حركة الدخيل في القافية المطلقة، وأكثر ما تكون هذه الحركة كسرة كما في ناصح وجاهل وقائم، فإن وقعت مع هذه الكسرة ضمة أو فتحة في بيت من أبيات القصيدة، فذلك سناد الإشباع، ومثاله قول الشاعر:

ولما ابتْ عـــيناايَ ان تتــــركـــا البكا
وان تحــبـســا سحَّ الدمـــوع الســواكبِ
تـثــــــاعبتُ كـي لا ينكرَ الـدمعَ مـنـكرُ
ولكنْ قليــــلاً مـــا بكاءُ التــــثــــاؤُبِ

د – سناد الحذو: وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين مثل (الفتح والكسر) أو (الفتح والضم) ومثاله قول الشاعر:

تُخَـــبِّـــرك القـــبـــائلُ من مَـــعـــدٍّ
إذا عــــدّوا ســــعــــاية اوَلِـينـا
بـانـا الـنـازلـون بـكـل ثـغــــــــرٍ
وانـا الضــــاربـون إذا التــــقَــــيْنا

هـ – سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، ومثاله قول امرئ القيس:

فلمـــا دنوتُ تَســـدّيتُـــهـــا
فـــثـــوباً نســـيتُ وثوباً أجُـــرْ
ولـم يـرنـا كــــــالئٌ كـــــــاشـحٌ
ولـم يفشُ منـا لـدى البـــيت سِـــر

وقــــــد رابنـي قــــــولُهـــــا يا هنـا

هُ ويــحـكَ الحــــــقتَ شــــــرّاً بشَــــــر

جمع فيه في التوجيه الضمة مع الكسرة والفتحة.

****

الضرورات الشعرية

أبيحت للشاعر تجوزات في القصيدة العربية لم تبح للناثر وتسمى هذه الإباحات بالضرورات أو الضرائر كما سماها الآلوسي في كتابه «الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر»، وقد حصرت هذه الضرورات في ثلاثة أقسام نذكرها فيما يلي:

١ - الضرورة بالحذف مثل المواضع التالية:

أ - قصر الممدود مثل قول الشاعر:

لا بدَّ من صنعا وإنْ طال السفرْ
وإن تحنَّى كلُّ عُودٍ ودَبِرْ

ومثل قول شاعر آخر:

فهم مثل الناس الذي يعرفونه
وأهل الوفا من حادثٍ وقديمِ

الأصل: صنعاء والوفاء فقصر الشاعر الممدود للضرورة الشعرية.

ب - منع ما ينصرف من الصرف مثل قول الشاعر:

وما كان حصنٌ ولا حابسٌ
يفوقان مرداسَ في مجمعِ

فمرداس كلمة حقها الصرف غير أن الشاعر منعها من ذلك لضرورة الشعر.

ج - ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء مثل قول الشاعر:

لنعمَ الفتى تعشو إلى ضوء نارهِ
طريفُ بنُ مالٍ ليلةَ الجوع والخَصَرْ

(الخصر: البرد) ومال أصلها مالك ورخمها الشاعر للضرورة.

٢ - الضرورة بالزيادة كما في المواضع التالية:

أ - تنوين ما لا ينصرف كقول امرئ القيس:

ويوم دخلتُ الخـدرَ خـدرَ عنيـزةٍ
فـقـالت لكَ الويلاتُ إنك مُـرجلي

ب - تنوين المنادي المبني على الضم كقول الشاعر:

سـلامُ اللهِ يا مطرٌ عليـهـا
وليس عليكَ يا مطرُ السـلامُ

ج - مدّ المقصور مثل قول الشاعر:

سـيـغنيني الذي أغناك عني
فـلا فـقـرٌ يدوم ولا غناءُ

د - زيادة حرف الإشباع كالألف في قول الشاعر:

أعـوذ بالله من العـقـرابِ
الشـائلاتِ عـقـد الأذنابِ

والأصل: من العقرب. ومنه قول الآخر:

تنفي يداها الحـصى في كل هاجـرةٍ
نفي الدراهيم تنقـاد الصـياريفِ

فالياء في الدراهيم والصياريف إشباع لحركتي الهاء والراء.

٣ - الضرورة بالتغيير كما في المواضع التالية:

أ - قطع همزة الوصل كقول الشاعر:

إذا جـاوز الإثـنين سـرٌ فـإنّهُ
بنثٍّ وتكثـيـرِ الحـديث قـمينُ

ب – وصل همزة القطع كما في قول حاتم:

ابوه أبـي والأمّـــهـــات امــــهــــاتـنـا
فــأنْعِمْ فـــداكَ الـيـــومَ أهلـي ومـــعـــشـــري

وُصِلت همزة (امهاتنا) مع انها همزة قطع في الأصل.

ج – فكّ المدغم كقول أبي النجم:

الحـــــمــــــد لـلـه الـعـلـيّ الأجـلـلِ
انتَ مـلـيـك الـنـاس ربّاً فــــاقـــــبـلِ

د – تقديم المعطوف مثل:

الا يــا نـــخــلـــةً مـــن ذات عِـــــــــرْقٍ
عـلـيـكِ ورحـــــمــــــةُ الـلـه الـســــلامُ

هـ – تحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبني على السكون بالكسر إقامة للرويّ كما في قول الشاعر:

ومـــثـلـك من كـــان الـوســـيـط فـــؤاده
فـكـلّـمـــــــــه عـنّـي ولـم اتـكـلّـم

ومنه قول الشاعر:

لـو كنتُ ادري كم حـــيــاتي قــســمـــتُـــهـــا
وصـــيّـــرتُ ثـلـثـــيـــهـــا انـتظارك فـــاعلم

****

المراجـــــع

١ - شرح تحفة الخليل في العروض والقافية — عبدالحميد الراضي

٢ - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب — أحمد الهاشمي

٣ - أهدى سبيل إلى علمي الخليل — محمود مصطفى

٤ - فن التقطيع الشعري والقافية — صفاء خلوصي

٥ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها — عبدالله الطيب المجذوب

٦ - قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة

٧ - موسيقى الشعر — ابراهيم أنيس

٨ - العروض والقافية دراسة ونقد — عبدالرحمن السيد

٩ - ميزان الشعر — بدير متولي حميد

١٠ - العروض الواضح — ممدوح حقي

١١ - الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه — معروف الرصافي

١٢ - العروض في أوزان الشعر وقوافيه — حكمة فرج البدري

١٣ - موازين الشعر باستعمال الأرقام الثنائية — محمد طارق الكاتب

****

الفهرس

****

مطبعة الكويت
KUWAIT PRINTING PRESS
تلفون : 4747518 - 4744412 - 4726322 (965)
فاكس : 4762405 (965)

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
2003

رقم الإيداع : 2003/00289
الترقيم الدولي: ISBN 99906 - 72 - 00 - 8